This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FL 373.C.10

HARVARD
COLLEGE LIBRARY

THE BEQUEST OF
H. C. G. VON JAGEMANN
Professor of Germanic Philology
1898–1925

Rezensions-Exemplar

DR. GUSTAVE COHEN

Geschichte der Inszenierung im Geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich

Vermehrte und verbesserte Ausgabe
:: :: Ins Deutsche übertragen von :: ::
DR. CONSTANTIN BAUER

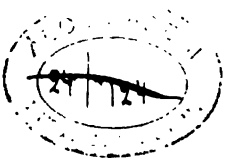
Leipzig 1907
Verlag von Dr. Werner Klinkhardt.

FL 373.6.10

HARVARD COLLEGE
APR 20 1927
LIBRARY

Von Jagannama fund

Preisgekrönt von der Kgl. Belgischen
:: Akademie der Wissenschaften ::



1540
1/3-197
2

Seinem Lehrer

PROFESSOR MAURICE WILMOTTE

in aufrichtiger Verehrung und Dankbarkeit

GUSTAVE COHEN

Vorwort.

Die erste Ausgabe dieses Buches, die als Auszug der „Mémoires couronnés de l'Académie de Belgique" in einer kleineren Anzahl von Exemplaren veröffentlicht wurde (Paris, Champion 1906) ist wider Erwarten schnell vergriffen gewesen. Dies hat Herrn Dr. Bauer veranlaßt, im Verein mit dem Verleger, Herrn Dr. Werner Klinkhardt, eine deutsche Ausgabe des Buches zu veranstalten.

Trotz der günstigen Aufnahme, die die wissenschaftliche Welt in Frankreich und anderen Ländern dem Buche bereitet hat, habe ich nicht versäumt, eine große Anzahl von Verbesserungen und Zusätzen anzubringen, die ich zum größten Teile meinen liebenswürdigen Rezensenten verdanke. Unter diesen möchte ich besonders nennen: M. Roy (Revue Bourguignonne 1906), der mich auf die interessanten Texte über die Inszenierung in Alençon aufmerksam machte, M. Sepe (Romania Oktober 1906), M. Rigal (Revue des Langues Romanes, Dezember 1906), M. Chatelain (Revue d'Hist. Litt. September 1906), Professor Schneegans (Zeitschr. für Roman. Phil. 1906), den leider so früh verstorbenen Prof. Van Hamel (Museum Oktober 1906) und endlich Prof. Logeman, der die Freundlichkeit hatte, mir brieflich eine Reihe von Bemerkungen mitzuteilen.

Dank diesen wertvollen Beiträgen darf ich hoffen, daß mein Bemühen, die Bemerkungen über Volkskunde, Kunstgeschichte und ausländisches Theater zu verbessern und zu vermehren, dazu beitragen wird, dieser Arbeit einen größeren kulturgeschichtlichen Wert zu verleihen.

Schließlich möchte ich noch meines lieben Lehrers Maurice Wilmotte gedenken, dem dieses Buch gewidmet bleibt, das unter seiner Anregung entstanden ist.

Gustave Cohen.

Es kommt mir nicht zu, hier über das Werk zu sprechen, dessen Übertragung ich übernommen habe. Aber es sei mir wenigstens gestattet, Herrn Dr. Cohen meinen aufrichtigen Dank für seine Mitarbeit auszusprechen. Mit größter Sorgfalt hat er die Übersetzung durchgesehen. Neu hinzugekommen sind außer zahlreichen Zusätzen im Text zwei Tafeln und ein Namen-Register, das ich für nützlich hielt.

Mit der größten Liebenswürdigkeit ist der Verleger, Herr Dr. Werner Klinkhardt, allen Wünschen entgegengekommen.

Möge dem Buche in Deutschland derselbe Erfolg beschieden sein, den es verdientermaßen schon in Frankreich hatte.

Constantin Bauer.

Inhalts-Übersicht.

Einleitung.

Vergleich der Entwicklung des persischen und des französischen geistlichen Schauspieles, 1—3. — Der Frömmigkeitsgedanke und der weltliche dramatische Instinkt, 3—4. — Ziel dieser Arbeit: die Entwicklung der mittelalterlichen Inszenierung, und bei jeder Epoche sie als Reflex der Ideen und Sitten des Jahrhunderts nachzuweisen, 4—5. — Plan, 5. — Kritik der angenommenen Einteilung, 6. — Gedruckte Quellen und Manuskripte, 6—8. — Methode, 8.

Erstes Buch.

Die Inszenierung im liturgischen Drama.

Einleitung.

Allgemeine Verbreitung des liturgischen Dramas, 11. — Überreste in der Kirche und den Volksgebräuchen, 12. — Ursprung: Dialogisierte Evangelien im 9. Jahrhundert, 12—13. — Dramatische Bestandteile in den ursprünglichen Liturgien, 13. — Der erste Osterdialog. — Osterzyklus; Weihnachtszyklus, 14.

Erstes Kapitel.

Der Ort der Aufführung.

Schauplatz: das Kirchenschiff, die Seitenschiffe und selten der Vorhof; zuweilen die Laubengänge eines Klosters, 15.

Zweites Kapitel.

Die Dekoration in der Kirche.

Erste primitive Dekoration: Der Altar mit einem Teppich verhängt, 16. — Das Kreuz und seine Hülle, 17. — Die Krypta als Grabstätte. — Die Weihnachtskrippe, 17. — Die Anfänge der Geburtsgeschichte, 17—18. — Die Simultandekoration im liturgischen Drama. — Inszenierung „der Conversion de saint Paul", 18. — Erster Szenenwechsel, 18—19. — Die Platea. — Das hochgelegte Paradies, wie später in den Mysterien, 19. — Entwicklung der Inszenierung im Daniel-Drama, 20.

Drittes Kapitel.

Die Kunst und das liturgische Drama.

Die Musik. Wichtigkeit der gesungenen Tropen, 21. — Rolle der Orgel und der Saiteninstrumente. — Charakter dieser Musik. — Beziehungen von Ikonographie und Drama (Tafel I.) (S. u. Kap. Kunst und Mysterien), 22.

Viertes Kapitel.
Die Maschinerie.

Der „Trick" mit dem Sterne, 23. — Volksgebräuche in Flandern und den Niederlanden, 23—24. — Ein Kupferstich Rembrandts. — Die geheimnisvolle Hand. — Die wunderbaren Goldbörsen. — Der sprechende Esel Bileams. — Die mechanischen Löwen. — Versenkungen in der Kirche, 24. — Beleuchtung, Blitze usw., 24—25. — Der Vorhang, 25.

Fünftes Kapitel.
Die Organisation.

Die Organisation ist Sache des Kapitels, der Geistlichen, der Chorkinder. — Der Bischof der Unschuldigen, 26. — Der heilige Augustin als Inspizient, 27.

Sechstes Kapitel.
Verfasser und Textbuch.

Fast allgemeine Anonymität. — Tutilon. — Hilarius, 28. — Das Szenarium befindet sich im Ordinariat. — Genauigkeit der „Rubriken" (Bühnenanweisungen) 29. — Der Gebrauch der roten Tinte für die Rubriken, 29.

Siebentes Kapitel
Die Schauspieler.

Die Schauspieler sind Priester, Mönche und Chorkinder. — Verteilung der Rollen nach dem Rang. — Geistliche als Rollenträger der Marien und Magdalenas, 30. — Das junge Mädchen von Beauvais, 30—31. — Teilnahme des Volkes. — Die Studenten, 31. — Der Umzug der Schauspieler, 31—32. — Ihr Kostüm, 32. — Die Verkleidung, 33—36. — Ausgeprägteres Gebärdenspiel, 36—37. — Vortrag, 37—38. — Die „Devis" des Bonaventura Des Périers, 39. — Bildung der Schauspieler. — Gefühle, die sie beseelten, 40.

Achtes Kapitel.
Die Zuschauer.

Zeit der Vorstellungen. — Zusammensetzung des Publikums, 41. — Glaube und Neugierde, 41—43. — Lachen und Weinen, 43.

Zweites Buch.
Die Inszenierung im halb-liturgischen Drama.

Einleitung.

Das Adams-Spiel, 47. — Charakter des Überganges, 48.

Erstes Kapitel.
Gerüste, Dekorationen, Organisation.

Die Hölle. — Fragment der „Auferstehung", 12. Jahrhundert. — Das Paradies, 49. — Der Stuhl der Propheten. — Die künstliche Schlange. — Die Ermordung Abels. — Rolle des Chores, 50.

Zweites Kapitel.
Der Verfasser.

Der Verfasser des Adams-Spieles. — Ein gelehrter Geistlicher, 51. — Der Teufel als Verführer, 52—53.

Drittes Kapitel.

Die Schauspieler.

Ihr Kostüm. — Geistliche Gewänder. — Symbolik, 54. — Mimik. — Vortrag. — Teilnahme der Laien. — Das Spiel von der heiligen Catherina in England im 12. Jahrhundert, 55. — Stellung der Schauspieler, 56. — Mimische Szenen: Die Verzweiflung Adams und Evas. — Psychologie der Geste im Mittelalter. — Ungeschicklichkeit der Schauspieler. — Shakespeares Anweisungen im Hamlet, 57—59.

Viertes Kapitel.

Die Zuschauer.

Die erste Szene im Zuschauerraum. — Die Teufel als komisches Element, 60.

Drittes Buch.

Die Inszenierung in den Mysterien.

Einleitung.

Fehlen von Nachrichten für das 13. und 14. Jahrhundert, 63. — Wichtigkeit der mimischen Mysterien, 64.

Erstes Kapitel.

Der Ort der Aufführung.

Der Vorhof. — Der Friedhof. — Der öffentliche Platz. — Die Höfe, 65. — Die römischen Amphitheater, 65—66. — Die „rounds" in Cornwallis. — Das Kolosseum. — Die geschlossenen Zuschauerräume, 66.

Zweites Kapitel.

Bühnengerüste und Dekorationen.

Einfachheit der klassischen Bühne, 67. — Die Dekorationen in der Romantik. — Die mittelalterlichen Dekorationen. — Die „Wagenbühne", 68. — Die englischen „pageants". — Das flämische „wagenspel", 69. — Wandeldekoration, (Taf. II), 70. — Alternierende Dekoration in der klassischen Tragödie und im „Cid", 71. — Die „Folie de Clidamant" (Taf. III). — Die Ansicht Voltaires, 72—73. — Deutschland. — Das Luzerner Osterspiel (Taf. IV), 74. — England, Die „Yorkplays", 74—75.

Die Dekorationen, 75. — Die Anschlagzettel. — Der beschreibende Prolog, 75—77.

Die Bühne, 78. — Frühere Hypothese von übereinandergelegten Stockwerken. — Kritik: Sinn des Wortes „étage" im Altfranzösischen, 79. — Überleben der früheren Hypothese. — Verschiedene Erhebungen. — Stufen im Paradies. — Das Paradies, ein erhöhtes Stockwerk, 80—82. — Lage der Hölle, 83—84. — Die Bühne auf Stockwerken in geschlossenen Zuschauerräumen. — Schluß. — Die Miniature des Passionsspieles von Valenciennes. — Beschreibung der Miniature von Fouquet (Taf. V), 84—86. — Die Gerüste. — Die Plattform. — Ausdehnungen. — Kosten, 86—87.

Die eigentliche Bühne. — Das Feld. — Die Erde, 87.

Die Mansionen. — Ihre Anzahl. — Ihre Konstruktion, 87—89.

Das Paradies. — Blumen und Früchte. — Das Paradies in Bourges, 89—90.

Die Hölle. — Der Brunnen. — Der Kessel. — Die Tonne der Deutschen. — Die Höllengeschütze. — Die Festung, 90—92. — Die Hölle in der „Auferstehung". — Die Vorhölle. (Taf. VI.) — Die Hölle von Bourges. — Der Hölleneingang oder „chappe d'Hellequin". — Ursprung

und Entwicklung dieses Ausdrucks. — „Hellequin". — Alichino bei Dante. — Ursprung der Symbolik des Hölleneingangs. — Überreste bei Molière, 92—96.

Andere Dekorationen. — Die Türme. — Tempel, Gerichtsstätten, Gefängnisse, römisches Theater. — Schiffe und Meer. — Seeszenen, 96—97.

Stoffe und Behänge. — Das Schutzzelt. — Der Bettvorhang. — Bemalte Versatzstücke, 97.

Ausgaben. — Die für die Zeit ungeheuren Kosten, 97—98.

Drittes Kapitel.

Kunst und Mysterium.

Hat die Inszenierung der Mysterien die mittelalterliche Kunst beeinflußt? — Untersuchungen und Meinungen von Cahier und Martin, von Springer, Carl Meyer, Julien Durand, Weber, Destrée, Maeterlinck, Bouchot, 98—100. — Die Erneuerung der Kunst durch die Mysterien, nach Mâle; Arbeiten von M. Meyer (Speyer) über das Thema der Auferstehung, 101—109.

Eine „Anbetung der Hirten" (Taf. VIII), zweifellos angeregt durch ein Weihnachtsspiel, 109.

Andere Themen und Werke, die wahrscheinlich durch das religiöse Drama angeregt sind: Die Eselin Bileams. — Die „Ankündigung von Aix." — Das „Spirituale Pomerium", 110. — Die Bibel des hl. Omar. — Die Jungfrau von Einsiedeln des Meisters E. S. 1466, 111. — Die Madonna des Meisters von Flémalle. — Die Maria Magdalena des Lukas von Leyden. — Die Sybillen, 111. — Das Teufelsseil, 112. — Gemalte Wände und Behänge von Reims. — Gemälde des hl. Martin von Conée. — Die Propheten Christi. — Die Tiefreliefs in der Notre-Dame von Paris, 113. — Jesus in der Hölle (Tafel VII). — Der Höllenschlund. — Der Aufstieg. — Die Vorstellung der Seelen. — Die „Anbetung" von Guido Mazzoni nach Michel. — Der „Eick" und die „Tempérance" von Breugel. — Der Regenbogen bei Gér. Bosch, 115. — Kunst und Mysterium in Flandern; in Italien. — Addenda, 116. — Erklärung des Einflusses.

Plastik der Rubriken, 116.

Die Maler und die Inszenierung, 116—120. — Psychologie der mittelalterlichen Kunst, 120—123. — Schluß, 123.

Die Musik. — Hallelujas. Motetten. Requiescats. — Stabat Mater. — Das Mysterium ein Melodram. — Die Instrumente. — Die Musiker. — Die Tänze. — Die „Silete". — Der Gesang. — Volkslieder, 123—129.

Viertes Kapitel.

Die Maschinerie.

Ihre Wichtigkeit. — Die „Conducteurs de secretz" und „fainctiers". — Vorhänge, 130—133.

Darstellung der Seelen, Nachbildung von Tieren u. Pflanzen, 133—135.

Hinrichtungen und Folterungen. — Verschiedene Auffassungen von denen der Klassiker. — Geschmack am Schaurigen. — Das Blut, 135—137.

Flugapparate. Versuchung Jesu. — Der hl. Geist. — Die Wolken und Plattformen. — Die Auferstehung, 137—139.

Wasser, Regen, Sündflut, 140.

Feuer. Feurige Zungen, Feuersbrünste. — Höllenfeuer, 140—141.

Licht. — Geheimnisvolle Beleuchtungen, 141—143.

Lärm. — Der Donner im Theater. — Die Kanonen in der Hölle, 143—144.

Versenkungen. — Eine Decke als Versenkung, 145.

Erscheinungen und Verwandlungen. — Erscheinungen und sichtbare Verwandlungen, 145—146.

Fünftes Kapitel.
Die Organisation.

Teilnahme der Gemeinde. — Der Fürsten und Adligen. — Der Kirche, 147—148. — Des Volkes. — Der Rhetoriker Jean Bouchet als Organisator von Mysterien, 148—150.

Verantwortlichkeit. — Verteilung der Einnahme. — Anzahl der „superintendants". — Zweck der Veranstaltung: ein gutes Werk zu tun, 150—152. — Eigenschaften eines guten Organisators nach Bouchet, 152—155. — Bildnis eines „meneur de jeu", 155. — Budget eines Mysteriums, 156—158.

Sechstes Kapitel.
Der Verfasser.

Beruf der verschiedenen Verfasser, 159. — Der Verfasser an seinem Arbeitstisch, 160. — Schaffen und Zusammentragen. — Moralischer Zweck, 161—162. — Fehlen von kritischem Sinn. — Herausstecken der Gelehrsamkeit, 163. — Juristische Manien, 164. — Einfluß der Antike, 165. — Anachronismen. — Bescheidenheit, 166. — Die Geschichte des Mönches Pra und Claude Chevalet. — Die ersten berufsmäßigen Dramaturgen, 167—168. — Dauer der Abfassung. — Das Textbuch. — Alte Ausgaben der Mysterien, 169. — Die Zensur. — Autoreneinnahmen, 170—173.

Siebentes Kapitel.
Die Schauspieler.

Stand der Schauspieler. — Edle und Bürger. — Priester. — Verbote der Kirche, 174—175. — Unterscheidung, die sie macht zwischen Farcen und Moralitäten einerseits und Mysterien anderseits, 175—176. — Die Studenten. — Die Juristen. — Leute aus dem Volk, 177—178.

Truppen und Brüderschaften. Zeitweise. — Dauernde. — Die Passionsbrüder. — Die Zünfte. — In England. — Erste stehende und herumziehende Truppen, 178—180.

Frauen auf der Bühne. — Religiöser Grund des Nichtmitwirkens im Anfang. — Erste Schauspielerinnen, 181—183.

Kinder auf der Bühne. — Chorkinder. — Engel. — Wichtigkeit ihres Mitwirkens als Darsteller der „Kindheiten" der Personen. — Ansichten des Mittelalters darüber, 183—185.

Statisten, 185—186.

Tiere. — Der Esel Jesu. Der Esel Bileams. — Pferde auf oder vor der Bühne? — Andere Tiere, 186—187.

Anzahl der Schauspieler, 187—188.

Verteilung der Rollen nach dem Talent, 189.

Verpflichtungen der Schauspieler. — Der Kontrakt von Valenciennes, 188—190.

Gehalt der Schauspieler, 190—191.

Stellung der Schauspieler auf der Bühne. — Der Schauspieler, der nicht spricht, setzt sich vor den Augen des Publikums. — Bemerkung Scaligers. — Prozession der Schauspieler, 191—192.

Die Kostüme. — Im 14. Jahrhundert. — Der Teufel Eginhard. — Der „Terenz" des Arsenals. — Weiße und rote Gewänder Jesu. — Die hl. Barbara. — Die Aussätzigen. — Die Engel. — Die Verkleidung. — Das Boudoir der Kokette Marie Magdalena. — Kosten der Kostüme. — Luxus in Bourges im 16. Jahrhundert. — Vergleich mit dem spanischen Theater derselben Zeit. — Perücken und falsche Bärte. — Vorherrschen der Lokalfarbe im Mittelalter. — Im 17. Jahrhundert. — Im 18. Jahrhundert. — Heutzutage. — Nacktheit auf der Bühne, 193—200.

Mimik. — Die drei Marien am Grabe. — Die Ritter an der Gruft. — Adam und Eva. — Fortbestehen der Gesten des liturgischen Dramas. — Grimassen. — Das Natürliche. Das Komische. — Die Ironie, 200—204.

Vortrag. — Psalmodierende Sprechweise, 204—205.

Geist und Sitten der Schauspieler. — Die Passionsbrüder nach dem Ober-Staatsanwalt von Paris. — Die Schauspieler im 17. Jahrhundert, nach dem Abbé d'Aubignac, 205. — Die Improvisation. — Der „Rusticus" oder Spaßmacher. — Die Schauspieler, Sänger und Musikanten, 206—207. — Das Gedächtnis, 207. — Gefahren, 208. — Religiöser Geist. — Weltliche Empfindungen, 209. — Rivalität der Schauspieler. — Ausschreitungen, 209—210.

Achtes Kapitel.

Die Zuschauer.

Das Theater. — Der Saal, der öffentliche Platz, ein Hof, 211. —

Die Logen für die Honoratioren. — Ihr Aussehen, 211—212.

Preis der Logen. — Die Tatsache, daß man seinen Platz bezahlt, bezeichnet einen Schritt zum Weltlichen. — Ursprung der Parterrelogen, 212—213.

Preis der billigeren Plätze. — Das Parkett. — Ursprung des Namens „paradis". — Freibillets, 213—214.

Tag und Stunde der Aufführung. — Einteilung des Stückes in „journées", 214—215.

Ankündigung der Aufführung. — Das Ausrufen und der Umzug. — Überreste dieser Sitte im 17. Jahrhundert, 215—216.

Dauer der Vorstellung. — Von 1—40 Tagen, 216.

Stunde der Vorstellung. — Unterbrechungen. — Zwischenakte, 216—218.

Anblick der Stadt während einer Aufführung. — Die ganze Stadt kommt auf dem Schauplatze zusammen. — Polizei. — Allgemeine Fröhlichkeit. — Stocken der Arbeit. — Begeisterung, 218—219.

Zahl der Schauspieler. — 60000 in Autun? — Mehrere Tausend, 219.

Stand der Schauspieler. — Beteiligung aller Stände. — Edle und Fürsten. — Geistliche. — Volk. — Kleine Kinder, 220—221.

Geist und Sitten des Publikums. — Leidenschaftliche Neugierde. — Ausdauer. — Ungeduld. — Erregung. — Streitigkeiten und Schlägereien. — Das Publikum im 17. Jahrhundert, 221—222. — Das Publikum Shakespeares. — Lärm, Zurufe. — Vorherrschen einer weltlichen Auffassung. — Pietätlosigkeiten, 222—224. — Die soziale Satire. — Die Satire des täglichen Lebens: Schankwirte, Krämer, Bettler. — Vorliebe für glänzende Schauspiele: Umzüge, Schlachten. — Phantasie. — Verständnis des großen Publikums. — Naivität. — Vorliebe für Grausamkeiten: Henker und Gesellen. — Folterungen. — Geist der großen Masse, 224—231.

Schluß.

Entwicklung der Inszenierung, beeinflußt durch die Geschichte des Theaters. — Von der Symbolik zu einer immer größer werdenden Materialisation: Der Esel und der Ochse; die Geburtshelferinnen; die Propheten. — Paradies und Hölle. — Die Seelen in den Schubkarren. — Eine durch die Inszenierung beeinflußte Moral. — Fehlen von sittlichen Konflikten. — Die Scholastik. — Fehlen von Typen. — Grausamkeit und Roheit in den Mysterien. — Mildtätigkeit. — Soziale Konflikte. — Luxus. — Entwicklung der Inszenierung in den folgenden Jahrhunderten, 232—238.

Nachtrag. — 239.

Bibliographie. — 240—252.

Namen-Register. — 253—256.

Verzeichnis der Abbildungen.

		Seite
Tafel I:	Die drei Marien am Grabe. Aus dem Reichenauer Manuskript. (XII. Jahrhundert.) Nach Mone	23
Tafel II:	Die Bühne des Passionsspieles von Valenciennes 1547. Nach Petit de Julleville, „Histoire de la littérature française". (Nat.-Bibl. Ms. fr. 12536.)	69
Tafel III:	Dekoration zu „La Folie de Clidamant" von A. Hardy, nach den Memoiren von Mahelot. (Nat.-Bibl. Ms. fr. 24330.) Zum ersten Male veröffentlicht	73
Tafel IV:	Der Weinmarkt in Luzern als Schauplatz des Osterspieles vom Jahre 1583. Nach Leibing. (Elberfeld 1869.)	75
Tafel V:	Das Martyrium der hl. Apolline. Nach einer Miniature von Jean Fouquet. (Museum Condé in Chantilly.) Photographie von Braun, Clément & Co., Paris.	85
Tafel VI:	Szene aus dem Passionsspiel von Valenciennes. Miniature des Ms. fr. 12536 der Nat.-Bibl. Zum ersten Male veröffentl.	97
Tafel VII:	Christi Höllenfahrt. Miniature des Ms. fr. 409 der Nat.-Bibl. Zum ersten Male veröffentlicht	105
Tafel VIII:	Die Anbetung der Hirten. Titelblatt der „Sarum Horae", nach Pollard „English Miracle plays . . .", Oxford 1904	109

Einleitung.

Wir befinden uns in Teheran. An einer Straßenkreuzung drängen sich Tausende von Persern um eine viereckige Erhöhung von 4 bis 5 Fuß Höhe, auf der einige Männer in reicher Kleidung herumgestikulieren.

Warum läßt eine maßlose Erregung alle Zuschauer konvulsivisch erzittern, von den Reichen an, die auf ihren prächtigen, mit Teppichen behängten Gerüsten hocken, bis zu den Armen, die auf den Fersen zusammengekauert, von Schluchzen erschüttert werden? Dort, auf dieser primitiven Bühne, wo ein Sessel einen Thron vorstellt und ein kupfernes Becken einen sprudelnden Strom, spielt sich ein erhabenes und schreckliches Drama ab, das die furchtbaren Marter Husseïns und der anderen Imanen, seiner Begleiter, vor Augen führt, die einst in der Ebene von Kerbélo von dem Gewaltherrscher Yezid hingeschlachtet worden sind. Und um den Namen des berühmten Priesters zu ehren, haben sich heute die Gläubigen zu dieser Schaustellung versammelt wie zu einem gemeinsamen Gebet. Ehemals hatte es der Menge genügt, die Leiden dieser religiösen Helden zu besingen; dann hatte man sie auftreten lassen, ein Klagelied anstimmend, und endlich war man zu diesen riesigen dramatischen Aufführungen gekommen, von denen ganze Städte in Aufregung versetzt wurden.[1])

Die erhabenste Leidensgeschichte aber, welche die abendländischen Völker kannten und mit der ihre ganze Weltanschauung aufs engste zusammenhing, war die Jesu Christi. Der Opfertod dessen, der die Menschheit erlösen wollte und am Kreuze starb, rief auf mehrere Jahrhunderte hinaus eine unsagbare Erregung bei

[1]) Vgl. de Gobineau, „Les religions et les philosophes dans l'Asie centrale", 2. Aufl., Paris, Didier, 1866, und: „Le Théâtre Persan" von Ad. Thalasso (Revue Théâtrale, Juli 1905).

den Anhängern seiner Kirche hervor. Die Erzählungen der Evangelien, die von dem tragischen Ende Christi berichteten, bewegten Volk wie Priester tief. Diese übernahmen nun, um jene Ereignisse der Menge näher zu bringen, die Rollen von wirklichen Schauspielern im christlichen Drama. Dann schilderten ergreifende Gesänge den Schmerz der Marien, die zum Grabe ihres Herrn gingen, um seinen Leichnam zu salben. Bald standen die alten Propheten für einen Augenblick wieder auf, um das Kommen des Messias zu verkünden. Alle, die das heilige Kind bei seiner Geburt verehrt hatten, alle, die bei seinem Tode geweint und die dann seine Auferstehung im Glauben bestärkt hatte, erschienen damals nicht nur im Chor, der von da an zu klein wurde, sondern im Schiff der Kirche. Die ehrwürdigen Pfeiler mögen sich wohl über diese Pantomimen und die weltlichen Kostüme gewundert haben.

Das Volk seinerseits aber wollte auch an diesen heiligen Zeremonien teilnehmen, und da die Seitenschiffe nicht ausreichten, die Zuschauer aufzunehmen, verlegte man die vervollkommneten Dekorationen auf den Vorhof der Kirche; dann vereinigten sich um Holzgerüste auf großen öffentlichen Plätzen oder auf den Friedhöfen die Adligen, die Bürger, die Arbeiter und das Landvolk, das die fromme Zerstreuung herbeigelockt hatte.

Aber trotz der Pracht der gemalten Wandbehänge und der goldverbrämten Gewänder, trotz der rohen Späße der Henker und des tollen Geheuls der Teufel ist es doch ein religiöser Gedanke, der bis zum 16. Jahrhundert diese riesige Menge um die breiten Bühnengerüste versammelt.

Es ist eben nicht eine Zerstreuung für den Geist, sondern ein feierlicher und verdienstlicher Akt, den Schauspieler, Verfasser und Zuschauer vorzunehmen scheinen: die Kirche wacht über sie und beschützt mit ihrer Autorität und ihrem Wohlwollen die Aufführung der Mysterien. Ein heiliger Schauer bemächtigt sich der ungebildeten Leute beim Anblick der Qualen, die man dem bereitet, der für sie gestorben ist, und ein Schluchzen schnürt ihnen die Kehle zu, die eben noch ein Lachkrampf erschüttert hat. Nun erscheint ihnen die Ergriffenheit, von der ihre Seele gepackt wird, wie ein Gebet, das sie den ewigen Freuden näher bringt.

So hat sich im Laufe mehrerer Jahrhunderte ein ähnlicher Übergang von der katholischen Messe zum zyklischen Mysterium und von den alten persischen Weihegesängen zum modernen Tazyeh vollzogen. In der Literatur wie in der Biologie gibt es Entwicklungsgesetze, die aus gleichen Ursachen die gleichen Wirkungen entstehen lassen. Indessen hat das persische Theater

bei seiner Jugend die Vervollkommnung seiner szenischen Mittel nicht durchgeführt, und die reiche morgenländische Einbildungskraft vermochte sich auch lange mit zerkleinertem Stroh zu begnügen, das die Wüste andeuten sollte.

Das Abendland war darin von Anfang an schwerer zufrieden zu stellen; sein weniger starkes Vorstellungsvermögen verlangte eine genauere Wiedergabe der Tatsachen, und das wachsende Bedürfnis nach Wahrheit führt zu der glänzenden Inszenierung der Mysterien des 16. Jahrhunderts.

Ohne Zweifel geschah es zum Zwecke der Erziehung und um Leuten die Wahrheiten der Religion verständlich zu machen, die nicht lesen konnten und kaum das Latein des Gottesdienstes verstanden, daß die Geistlichkeit daran dachte, vor den Augen der Gläubigen jene Wesen erscheinen zu lassen, die die Evangelien beleben. Damit zur Osterzeit das Volk den Tod Jesu beweine, löschte man alle Lichter aus und verhängte das Kreuz schwarz, auf dem der Gott noch nicht in seinen Wunden blutete. Damit es sich dann der Auferstehung freue, zogen die drei Priester, die, in Meßgewänder gekleidet und die Achseltücher der Geistlichen über den Kopf, die drei Marien vorstellten, zum Kreuze, das die Grabstätte versinnbildlichte und das der Vorsänger, der den Engel darstellte, vor ihren erstaunten Augen enthüllte, um sie die wunderbare Wahrheit zu lehren. Und damit endlich in alle Seelen jauchzende Freude einziehe, damit die ganze Kirche widertöne von Jubelrufen, zogen die drei Könige zu Weihnachten zum Altar, gefolgt von den Hirten in Einfalt und Anbetung. Nicht nötig zur Erbauung war jedoch, daß man den Stern, auf einen Stab gesteckt, vor den Königen herbewegte, und daß man die Hirten komisch herausputzte; nicht notwendig auch, Herodes groteske Bewegungen machen zu lassen und dem Engel am Grabe Flügel an den Rücken zu binden. Mußte denn Nebukadnezar von Soldaten begleitet sein? Mußte zur Verbrennung Daniels ein Wergfeuer angezündet werden? Und endlich, mußte man denn, um die Juden vom Kommen des wahren Messias zu überzeugen, auf eine Person eine Eselshaut decken, Bileam darauf setzen und in der Mitte des Kirchenschiffes vor dem nackten Schwerte des Erzengels unter langgezogenen schauderhaften „Yas“ anhalten lassen?

Man kann beobachten, wie Kinder von vier Jahren, die keine Ahnung davon haben, was ein Theater ist, zwischen vier Stühlen eine Geschichte darstellen, die man ihnen erzählt hat. Nun und die jungen Völker sind wie Kinder, sie sind für die greifbare Darstellung empfänglicher als für die Idee. Daher haben sie nach und nach die ersten Aufführungen ihres symbolischen

und liturgischen Charakters entkleidet: sie haben sie materialisiert und das sinnliche, malerische Element hinzugefügt. Der Mensch des Mittelalters will sehen und die Person gewissermaßen berühren können, über die ihm die Überlieferungen der Evangelien nie genug Einzelheiten erzählen, um seine kindliche Neugierde zu befriedigen.

Dieser Instinkt, der das Drama seine Schranken durchbrechen und über die Balustrade des Chors und dann über das Schiff sich ausdehnen läßt, belebt auch die Mönche, die Diener der Kirche, die Priester; besonders aber ist die junge Geistlichkeit ohne Zweifel für die mutwilligen weltlichen Zusätze verantwortlich zu machen, die jene primitiven Vorstellungen so belasten, daß sie sich schließlich abzweigen und zu selbständigen Dramen entwickeln.

Dieser dramatische Instinkt aber hat nicht nur durch Zusätze und Ausschmückungen den Text beeinflußt, sondern er hat besonders auf die Inszenierung eingewirkt, indem er die Dekorationen vermehrte, die Anfänge zu einer Maschinerie schuf und die Schauspieler in ihrem Kostüm, in Gesten und Ausdrucksweise sich scharf voneinander scheiden ließ — zur großen Befriedigung der Zuschauer, die begierig diese neuen Eindrücke und Bilder in sich aufnahmen.

Wie die Inszenierung, langsam und zögernd, am Altare Fuß gefaßt hat, wie sie dann Boden gewann und in größerer Pracht sich im Schiff der Kirche ausdehnte, dann immer freier und reicher auf dem Vorhof sich entfaltete, wie sie endlich auf dem öffentlichen Platze unerhörten Umfang in der Entfaltung des raffiniertesten Luxus und mit der außerordentlichen Vervollkommnung der Maschinerie annahm — das soll diese Arbeit darstellen.

Indes genügt es nicht, den Zustand der Dinge in jeder Periode der Geschichte des Theaters klarzulegen, es muß auch versucht werden, bei jeder Umwandlung, die die Bühne durchmacht, die Umwandlungen zu zeigen, die in der Seele der Verfasser, der Veranstalter und der Zuschauer vor sich gehen. Es muß zum Beispiel das Fehlen jeglichen historischen Sinnes bei denen bewiesen werden, die die Geschütze Nebukadnezars donnern ließen oder die Haubitzen, die Christus in der Hölle empfangen; es muß, mit einem Worte, dargestellt werden, daß, ebenso wie alle staatlichen Einrichtungen, wie Kunst und Literatur, die Inszenierung der Ausdruck des Milieus ist, in dem sie sich entwickelt.

Wir werden der Reihe nach prüfen: den Ort, wo sich das Drama abspielt; die Bühne, Gerüste und Dekorationen; die betreffende Lage der Hölle und des Paradieses; und da die Dekorationen zumeist das Werk von Malern sind, werden wir die

interessante Frage der Beziehungen zwischen Kunst und Mysterien behandeln. Dann werden wir als Neugierige hinter die Kulissen schauen und da die erstaunlichsten „Geheimnisse" aufdecken: die furchtbaren Donnermaschinen, die kunstvollen Marterpuppen, die strahlende Beleuchtung. Wir werden das Inventar an Maschinen, Requisiten, Wandbehängen und Vorhängen aufzählen — kurz, wir werden die Vorfahren der geschickten Maschinisten des Châtelet-Theaters bei der Arbeit sehen.

Wir werden dann den Spielleitern, „meneurs de jeu", und Intendanten, „superintendants", bei ihren verwickelten Berechnungen, ihren Auseinandersetzungen unter sich und mit der Behörde, ihren Besuchen beim Verfasser folgen.

Wir werden dessen Lebensweise studieren, seine Art zu arbeiten, und werden uns für sein winziges Honorar interessieren.

Wir werden den Schauspielern das Textbuch, „le rollet", in die Hand geben und sie beim Werke sehen, wie sie zusammenkommen, studieren, proben, wie sie spielen und endlich sich in die Einnahmen teilen; ihr ganzes Innere wird sich in den Nuancen ihrer Ausdrucksweise, in ihren Bewegungen und in der Art ihrer Kostüme kennzeichnen. Wir werden dann in den Zuschauerraum hinabsteigen und in ihren Logen die Adligen und Fürsten beobachten und werden uns zu den verschiedensten Zeiträumen unter die Menge mischen, wo wir unter dem Stoßen und Drängen, dem Lachen und Weinen, den Rufen der Bewunderung und Schreien der Entrüstung im Fluge dieses große, unbestimmte und doch wirkliche Etwas zu erfassen suchen, das die Seele eines Volkes ist.

Diesen Rundgang werden wir dreimal unternehmen, zuerst im liturgischen Drama, dann im halb liturgischen, endlich in dem, das man speziell die Mysterien zu nennen pflegt.

Diese Einteilung hat freilich nur einen didaktischen Wert. Sie ist im Grunde nicht streng, weil es Dramen gibt, die, ohne unbedingt an den Gottesdienst sich anzuschließen, was das charakteristische Merkmal des liturgischen Dramas ist, doch nicht genügend entwickelt sind, um unter die halbliturgischen Dramen gerechnet zu werden. Der ausgesprochene Typus dieser letzteren ist das „Adamsspiel", das durch das Auftreten Gottes in Offiziantenkleidung, durch die Responsorien, die es einleiten und den Umzug der Propheten, der es beschließt, endlich dadurch, daß die Kirche als Kulisse dient, noch zu den Offizien gehört und sich doch dem Laientheater mit religiösem Stoff durch die außerordentliche Textentwicklung und die Inszenierung nähert. Das „Adamsspiel" steht so vereinzelt in der Gesamtheit der dramatischen Literatur da, daß wir auf diesem und ein oder zwei

anderen Stücken unsere Betrachtung über das halbliturgische Drama aufbauen. Wir haben aus dieser Kategorie die Dramen, die in der Kirche gespielt werden, ausgeschieden.

Unsere Einteilung ist aber auch nicht streng, soweit der Schauplatz des Dramas in Betracht kommt: man kann eben nicht behaupten, daß das liturgische Drama ausnahmslos das Innere der Kirche, das halbliturgische den Vorplatz und das Mysterium den öffentlichen Platz eingenommen habe. Denn einesteils bilden sich gewisse, rein liturgische Prozessionen auf dem Vorhof, um dann im Gefolge Christi in die Kirche zu ziehen, hinter deren Türen der Teufel sich vergebens zu verschanzen sucht.[1]) Anderenteils könnte das „Esels-Offizium" von Rouen mit seiner schon sehr fortgeschrittenen Inszenierung unter die halbliturgischen Dramen gerechnet werden, weil seine Einverleibung in den Gottesdienst nur fakultativ ist.

Dafür wieder wurde in Kirchen, wie in der von Saint-Maclou in Rouen, ein ziemlich langes Weihnachtsspiel aufgeführt, und das mitten im 15. Jahrhundert![2])

Die angenommene Einteilung ist endlich auch historisch nicht genau, denn die liturgischen Dramen halten sich während des ganzen Mittelalters und bis ins 18. Jahrhundert,[3]) (es gibt sogar jetzt noch Spuren davon), während draußen die weltlichen Mysterien in Blüte standen; diese haben sich noch bis jetzt erhalten, z. B. in der Furner Prozession in Flandern und vielleicht im Oberammergauer Passionsspiel.

Alles in allem ist eine Einteilung der religiösen Dramen unmöglich, denn hier wie überall, in der Welt der Ideen ebenso wie in der der Erscheinungen verkettet sich alles, die Hauptbestandteile gehen plötzlich einer aus dem andern hervor, und jede Klassifikation ist von vornherein dazu verdammt, nur insofern Wert zu haben, als sie die Übersicht über den Stoff erleichtert. —

Die Frage, die wir in dieser Arbeit behandeln, hat die Gelehrten schon oft beschäftigt: die Gebrüder Parfait in ihrer Studie über das französische Theater[4]) und Berriat Saint-Prix[5]) haben sich damit befaßt. Dann aber muß man bis zum Jahre 1836 gehen, ehe man dem Versuch einer Geschichte der Inszenierung

[1]) „Ordo augustensis", in Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele, Wolfenbüttel, 1880, S. 128. Ebenso im „Ordo wirceburgensis", ibid. S. 135.

[2]) Im Jahre 1451. Vergl. Leverdier, „L'incarnation et la Nativité". Mystère du XVe siècle. SS. XLV, 258, 259, 300.

[3]) Vergl. de Manléon, „Voyages liturgiques en France".

[4]) Paris, 1734—1749, 15 Bände.

[5]) Im Jahre 1823, in seiner Studie über die Mysterien, erschienen in den „Bulletins de la Société des Antiquaires de France".

von Emile Morice[1]) begegnet. Leider sind darin alle Irrtümer seiner Vorgänger aufgenommen und noch verschlimmert: es ist von vornherein keine Planmäßigkeit in der Anordnung des Stoffes vorhanden, und es ist unmöglich, die Angaben zu vergleichen, weil jede Quellenangabe fehlt.

Dann nahm erst Paulin Paris das Thema in seiner Hauptvorlesung am Collège de France wieder auf, faßte kurz die bis dahin bekannten Tatsachen zusammen und berichtigte die verbreitetsten Irrtümer.

Kurze Zeit danach widmete Sepet der Inszenierung seine Dissertation in der Ecole des Chartes, die er später zu seiner berühmten Studie über die Propheten Christi umarbeitete. Endlich hat Petit de Julleville unserem Thema im ersten Bande seiner „Mystères" einige bedeutende, kraftvoll geschriebene Seiten gewidmet, die aber natürlich nicht erschöpfend sind.[2])

Seine Schlüsse und Ausführungen wurden zum großen Teile von Bapst seiner interessanten „Etude sur la mise en scène" zugrunde gelegt, einem Bericht für eine der Sektionen der Pariser Ausstellung von 1889, der einige neue Beweisstücke brachte; aber Bapst verwendete nicht die vergleichende Methode, die Brunetière mit Recht als Norm für jede literarische Untersuchung hinstellt, und studierte nicht die Entwicklung der Inszenierung im liturgischen Drama, ohne die die Inszenierung der großen französischen Mysterien des 15. Jahrhunderts nicht zu erklären ist.

Der erste Teil unserer Arbeit sucht diese Lücke auszufüllen. Für das Ende des Mittelalters und die Renaissance haben wir zahlreiches Archivmaterial, Rechnungsbücher von Stadtverwaltungen und Fürsten, Denkwürdigkeiten usw. verwenden können, wovon vieles erst durch die neuesten Entdeckungen bekannt geworden ist.

Für das liturgische Drama hatten wir fast nur die Texte von Kirchenschriftstellern und die wertvollen Angaben in den Rubriken

---

[1]) Ein Zitat wird sofort den wissenschaftlichen Wert dieses Werkes kennzeichnen: „Um die Mitte desselben (12.) Jahrhunderts erschien eine gewisse Anzahl Tragödien in lateinischen Versen, in deren einer der hl. Martial von Limoges der Held ist" Saint-Martial de Limoges aber ist der Name einer Abtei, aus dem das Manuskript des Stückes herrührt, und dieses stammt nicht aus dem 12., sondern aus dem 11. Jahrhundert.

[2]) Man muß hier auch den sehr interessanten Versuch der Wiederherstellung einer mittelalterlichen Theateraufführung erwähnen, den Prof. Kr. Nyrop gemacht hat „En Teater forestilling i Middelalderen, Studier fra Sprog og Oldtids forskring". No. 9. Kopenhagen, Klein, 1892.) Dagegen ist nichts anzufangen mit der Arbeit von J. Schlött: Beiträge zur „Geschichte der Entwickelung der mittelalterlichen Bühne" (Herrigs Archiv, 1882. Band LXVIII S. 129), deren Angaben und Kritik ungenügend sind. Dasselbe gilt für das Kapitel, das Laumann dem Mittelalter widmet „La machinerie au théâtre", Paris, o. J.)

der Stücke selbst zur Verfügung. Wir haben die einigen Hundert gedruckten Dramen und Manuskripte durchgesehen, um uns ein genaues Bild von den Fortschritten der Bühnenkunst machen zu können. Das Durchlesen der Texte und Rubriken schien uns auch für die zahllosen Mysterien, die nach dem 12. Jahrhundert entstanden, unerläßlich. Wir haben dabei die zahlreichen modernen Ausgaben, oder, wo diese fehlten, die ersten Drucke und noch zahlreicheren Manuskripte in den Bibliotheken von Paris, Chantilly und Brüssel benutzt. Endlich, wo auch diese Quellen uns nicht genügten, sind wir, aber mit außerordentlicher Vorsicht, auf die Miniaturbilder der Manuskripte und auf die mittelalterlichen Malereien und Skulpturen zurückgegangen. Man wird noch nicht herausgegebene Miniaturen in photographischer Wiedergabe finden und eine Zeichnung, die uns von großem Interesse für die Geschichte des Theaters erscheinen.

Schließlich möchten wir noch hinzufügen, daß wir nach der vergleichenden Methode gewisse Elemente der französischen Inszenierung, soweit es möglich war, durch Untersuchung des zur selben Zeit in Spanien, Italien, Deutschland, England und den Niederlanden angewandten Verfahrens ergänzt und aufgeklärt haben. So bescheiden der Historiker ist, er kann doch seinen Gegenstand nicht isolieren, sondern muß ihn in Verbindung mit dem Ganzen behandeln.

Erstes Buch.

Die Inszenierung im liturgischen Drama.

Einleitung.

Das liturgische Drama entwickelte sich im Mittelalter in allen Kirchen des Abendlandes. Wir finden es von Mont Saint-Michel in Frankreich bis nach Bari in Italien, von Silos in Spanien bis nach Wien; aber beim Studium dieser alten Dramen und ihrer Inszenierung schauen wir nicht lediglich mit dem Interesse darauf zurück, mit dem der Antiquar in seiner Sammlung alte Vasen und Waffen betrachtet, wir wollen hier diese Dokumente nicht zusammenstellen, um an dem Anblick der alten verstaubten Dinge Herz und Sinne zu erfreuen.

Wir meinen, daß aus diesen Grundelementen sich viele Gebräuche erklären und moderne Anschauungen herleiten lassen. Warum werden bei der Weihnachtsmesse Schlag 12 Uhr in der Abtei Maredsous in Belgien alle Leuchter, alle Kerzen plötzlich durch eine verbindende Zündschnur angebrannt? Warum sinkt im selben Augenblick, während die kleine Orgel mit ihrer durchdringenden Stimme den Jubelgesang rauher Mönchskehlen begleitet, ein leuchtender Stern aus der Höhe zum Altare hinab? Weil vor fast acht Jahrhunderten auch ein leuchtender Stern, nur mit matterem Lichte, die als die drei Könige verkleideten Priester zum Altare geleitete.

Wenn der Kardinal-Erzbischof von Paris mit der Tatsache vertrauter gewesen wäre, daß das Theater aus den Offizien hervorgegangen ist, wäre er wahrscheinlich nicht so streng gegen den Abbé Jouin, Priester von St. Augustin, vorgegangen, der, durchaus von einem frommen Gedanken beseelt, das „Christus-Passionsspiel" im Neuen Theater aufführte.[1])

Und wenn der Polizeipräsident von Berlin und die Zensurbehörde, die sich seinem Spruche anschloß, gewußt hätten, daß

[1]) In einem Briefe an die „Semaine religieuse". Die erste Vorstellung dieses Mysteriums fand in Paris am 14. März 1902 statt.

Maria Magdalena in Kurtisanenkleidung im liturgischen Drama in der Kirche aufgetreten ist, würden sie sich vielleicht gehütet haben, die „Maria von Magdala" von Heyse im Lessing-Theater zu verbieten.[1])

Wenn man das „Hirtenspiel", das so populär im Mittelalter war, nicht kennt, wie soll man da die eigenartige Weihnachtsmesse verstehen, die uns Loti in „Figures et choses qui passent"[2]) beschreibt, bei der eine Puppe, Jesus vorstellend, im Wickelbettchen den Gläubigen zum Kusse gereicht wird, während Kastagnetten und Tamburins eine betäubende Musik ausführen?

Noch unverständlicher für den, der ihren dramatischen Ursprung nicht kennt, bleiben die Volksgebräuche Flanderns und Walloniens.[3]) Warum wird am Feste der Heiligen Drei Könige ein armer Junge mit geschwärztem Gesicht, in der Hand eine Lanze und um den Körper einen Strick, von zwei seiner Kameraden festgehalten? Er pustet und schreit und sucht sich vergebens zu befreien. Warum das alles? Er spielt die Rolle des Herodes, und seine Wut ist die des barbarischen und furchtsamen Königs, der vor dem Erscheinen der Anbeter des Königs der Könige Furcht hat.

Andere Gebräuche erinnern an dieselben Zeremonien von ehemals, aber ohne daß man sich bewußt ist, welche Vergangenheit man dabei wachruft: Die Bauern staffieren sich in schreienden Farben und mit Pappkronen heraus, und einer trägt eine Stange mit einem Stern am oberen Ende, den er durch einen über eine Rolle gehenden Faden dreht. Es ist der „beglückende Stern" der alten Weihnachtsspiele.[4])

In derselben Weise werden wir uns über die Bedeutung der Krippen, die zu Weihnachten den Altar vieler Kirchen schmücken, klar werden; wir werden verstehen können, warum mitten im 19. Jahrhundert in Jauer in Schlesien eine Taube[5]) von der Decke der Kirche herabgelassen wurde, ein Gebrauch, der bis zum 16. Jahrhundert zu Pfingsten ganz allgemein war. Glücklicher-

---

[1]) In Berlin, am 22. Januar 1903.

[2]) Calmann-Levy, S. 112—115. Die beschriebene Szene trägt sich in einem Kapuzinerkloster am Ufer der Bidassoa in Spanien zu. Ein ähnlicher Gebrauch findet sich übrigens noch in dem wendisch-katholischen Brauna bei Kamenz in S.

[3]) Wir entnehmen diese Einzelheiten dem eigenartigen Artikel von Dewert in der Revue de folklore de Belgique, 15. November 1902, aber unsere persönlichen Nachforschungen haben uns überall, besonders in Flandern, dieselben Gebräuche finden lassen.

[4]) „Ma charmante étoile, peuples, venez tous." So beginnt eines der hübschesten Weihnachtslieder, die Gevaert bearbeitet hat.

[5]) Nach dem Zeugnis des Abbé Renier, in Du Méril: „Origines latines du théâtre moderne", Paris 1889.

weise waren es also nicht immer angebrannte[1]) Wergknäuel oder entzündete Teufelchen, die man auf die erschreckten und doch begeisterten Gläubigen oder vielmehr Zuschauer niederwarf.[2])

Bis zu den dialogisierten Evangelien der Karwoche[3]) findet alles seine Erklärung in dem Bestreben der Kirche, die Leidensgeschichte dramatischer zu gestalten. Vom 11. Jahrhundert an haben wir Belege[4]) von diesen Dialogen, und es ist sicher, daß da und in den Dialogen der Evangelien der Kern des Dramas zu suchen ist.

Indes könnte man schon vor dieser Zeit wirklich szenische Elemente in gewissen Gebräuchen einiger romanischen Kirchen zur Zeit Karls des Großen finden.

Beim Karfreitagsgottesdienst in der Heiligen Kreuzkirche zu Jerusalem löschte man alle Lichter nach und nach aus, so daß am Schlusse des „Benedictus" der „Laudes" nur noch ein einziges angezündet blieb, das man dann hinter dem Altare verschwinden ließ. Das war das Zeichen, daß das Licht der Welt erloschen, der Heiland tot war und nun die Finsternis auf Erden sich ausbreitete.[5])

Es ist dasselbe dramatische Gefühl, in dem man anderswo alle Kerzen auslöschte, um die Trauer der Natur beim Tode Christi anzudeuten oder in dem man durch Hämmer und Klappern den Donner nachahmte, den man gehört haben soll, als die Erde erzitterte und der Vorhang des Tempels in zwei Teile zerriß.[6])

---

[1]) Vergl. Gasté: „Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen". Caen, 1893.

[2]) Vergl. Du Méril, S. 51. Der Kirchenkalender von Bayeux (13. Jahrh.) gibt an, daß zu Pfingsten Blumen, Wolkenschleier und Feuer von der Höhe der Kirchenwölbungen heruntergeworfen wurden. (Bibliothèque liturgique. 7. B.)

[3]) Einer der Offiziantes stellt Jesus dar, der zweite das jüdische Volk, der dritte den Evangelisten. Vergl. Leverdier, op. cit. S. XLIII und die noch herrschenden Gebräuche.

[4]) Durch den Abbé Muller bei dem Kongreß der Gelehrten Gesellschaften im Anschluß an die Sigel des Evangelienbuches von Noyon. Vergl. Revue des questions historiques, 1. Juli 1902, S. 279 und Bulletin historique et philologique, 1902, No. 1 und 2, S. 132—133. S. a. den beachtenswerten Text vom Monte Cassino, den Wilmotte gefunden hat und in dem nach seiner Interpretation die Buchstaben H, Su, P „IHesus", das jüdische Volk („Synagoga"?) und den Apostel Petrus (?) bezeichnen. (Kgl. Belg. Akademie. Berichte der Classe des Lettres. 1901. No. 7. S. 746—48.)

[5]) Berichtet von Mgr. Pierre Batifol in seiner „Histoire du bréviaire romain". Paris, Picard, 2. Aufl. 1895, S. 112. Wir können nicht daran denken, aus den ersten Liturgien alle Elemente der Inszenierung herauszusuchen, die sich darin finden. Man müßte darüber eine neue Studie machen, die wir vielleicht später unternehmen werden. Es wird z. B. ein Schleier heruntergelassen und zerrissen, um das „velum templi scissum est" darzustellen, ein Leinenkleid soll das „Partiti sunt vestimenta mea sibi" andeuten usw. (Chambers, „Mediaeval Stage", 2. B. S. 5, A. 5. und S. 6, A. 1.)

[6]) Du Méril, S. 43.

Das sind die allerältesten Anfänge der Inszenierung, auf die wir zurückgehen können. Der Übergang von diesen liturgischen Gebräuchen zu den Szenen, die die flämischen und englischen Mönche spielten, ist fast unmerklich: ein verhülltes[1]) Kreuz wurde am Altare aufgestellt, um das Grabmal zu versinnbildlichen. In der Nacht vor Ostern nahm man das Kreuz weg. Ein Mönch im Chorhemd, eine Palme in der Hand, setzte sich neben das Tuch, das auf der Erde lag. Drei Brüder im Meßgewand, die die drei Marien darstellten, kamen näher, als ob sie etwas suchten; zwischen dem Engel und den Marien entspann sich folgender Dialog:

Der Engel: „Wen sucht ihr in diesem Grabe?"

Die Marien: „Jesus von Nazareth."

Der Engel: „Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er es vorhergesagt; gehet und saget, daß er auferstanden ist." [2])

Aus diesem winzigen dramatischen Kern geht die kolossale Passionsliteratur des 15. Jahrhunderts hervor.

Die Szene, die wir eben beschrieben haben, mit den Zusätzen: Dialog Christi und Maria Magdalenas, Kauf der Salbe durch diese, um damit den Leib des Herrn zu salben, Erscheinung der Apostel, Auferstehung und Erscheinen Jesu vor den Jüngern von Emmaus, bildet den Osterzyklus.

Die Ereignisse, welche die Geburt Christi begleiteten, die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, der Zorn des Herodes, die Hinrichtung der Unschuldigen, der Schmerz Rahels, bilden den Weihnachtszyklus. Diese klassische Einteilung werden wir beibehalten und oft darauf zurückzukommen haben.

---

[1]) Bekanntlich bleiben jetzt in der Karwoche das Kreuz und die Bilder immer verhüllt. (S. Dom. Guéranger: „La Passion et la Semaine Sainte" in: L'Année Liturgique, S. 47. 8. Aufl. 1882. Paris.)

[2]) Vergl. das ausgezeichnete Werk von Creizenach: „Geschichte des Neueren Dramas", Halle, Niemeyer, 1893. 1. B. S. 48—49. Wir können hier nicht die Ansichten von W. Meyer (Speyer) erörtern („Fragmenta Burana", Festschrift der G. G. A. der Wissenschaft, 1901), der die „Theorien von Sepet bekämpft, die dieser übrigens aufrecht zu halten erklärt. („Le Drame religieux au moyen-âge". Paris. Blond, 1905, S. 21.)

Erstes Kapitel.

Der Ort der Aufführung.

Der Ort, an dem sich das liturgische Drama abspielt, ist, wie wohl kaum erwähnt zu werden braucht, die Kirche, oder die Klosterkapelle, im besonderen der Chor. Aber die Prozession, die dem Offizium vorangeht, bildet sich meist im Schiff oder in den Klostergängen.

Bei einer dieser Zeremonien bewegt sich die Prozession bis zur äußeren Kirchentüre. Diese bleibt zunächst geschlossen, denn mit einer eigentümlichen Verwechselung der Begriffe stellt man sich die Kirche als Wohnung Satans vor. Der Bischof, der Christus darstellt, pocht mit seinem Stabe an die Pforte, die dumpf von dem Schlage widerhallt. Ein junger Geistlicher, der die Rolle des Teufels spielt, ruft darauf von innen mit erhobener Stimme:

„Wer ist dieser König des Ruhmes?[1])

(„Qui est ce roi de gloire?")

Erst nachdem sich das dreimal wiederholt hat, weicht die Türe vor Jesus, der nun die Seelen befreit.

[1]) S. o. Ste. 6.

Zweites Kapitel.

Die Dekoration in der Kirche.

Die allererste Dekoration, die wir bei den einfachen Liturgien unterscheiden können, ist der Hauptaltar des Chores; auch ist der Teppich, den der Engel, wie um in das Grab zu schauen, emporhebt, bevor er die Auferstehung den Pseudo-Marien ankündigt, ein wirklicher Vorhang.[1])

Aber bald vervollkommnete die Kirche diese Inszenierung, um den Gläubigen die große Wahrheit anschaulicher darzustellen. Vom 10. Jahrhundert[2]) an dachten sich Genter Mönche aus — etwas später machten ihnen das Dunstan und die Engländer nach —, das heilige Grab durch ein Kreuz darzustellen, das durch einen Schleier verhüllt war, der dann allein nach der Wegnahme des Kreuzes blieb.

Aber das genügte noch nicht. Fast alle Kirchen besaßen im Mittelpunkte oder am Eingange des Chores eine Krypta, die den Leichnam des Heiligen, dem die Kirche geweiht war, oder das Grab irgend eines Würdenträgers barg. Man stieg in diese Krypta auf einigen Stufen hinab.[3]) Nichts kann uns eine bessere

---

[1]) „Office de Sens" II in Lange, „Die lateinischen Osterfeiern". München, 1887, S. 64—65. Wir führen hier die Texte in einer neuen Anordnung auf, nicht nach dem Datum der Manuskripte, worin sie stehen, sondern nach dem Umfang ihrer Inszenierung. So halten wir Texte, wie diesen, für den Repräsentanten eines viel älteren Stadiums, obwohl er noch im 13. Jahrhundert in Gebrauch war.

[2]) S. o. und Du Méril, S. 11, A.

[3]) Parker behauptet in seinem „Glossary of architecture" (Artikel „Sepulcre"), daß viele englische Kirchen, z. B. in Navenby, Hickinton usw., noch feste Steinkonstruktionen haben, die eigens gebaut worden sind, um das Grabmal Christi in den Osterdramen darzustellen. Vgl. Pollard, „English miracle plays, moralities and interludes", 4. Aufl., Oxford, Clarendon Press, 1904, S. XIV. Chambers widmet der Frage in seiner „Mediaeval Stage", (Oxford, Clarendon Press, 1903, 2. Band, S. 21—25) außerordentlich interessante Ausführungen. Er sah ein schönes Grabmal dieser Art in Tarrant Hinton, Dorset, und weist auf das Fortbestehen des Osterdramas hin. Enlart hat also unrecht, wenn er behauptet, daß „das Mysterium in der Kirche keine spezielle architektonische Anordnung zur Folge hat". („Manuel d'Archéologie française" 2. Bd.: „Architecture civile et militaire", Paris, Picard, 1904. S. 370.)

Vorstellung dieser einfachsten Dekoration geben, als die Krypta der kleinen Sixtinischen Kapelle in Santa Maria-Maggiore in Rom oder die der Stiftskirche in St.-Quentin.

Diese geschickte Anpassung an gegebene Verhältnisse ist nirgends so gut erkennbar wie im Würzburger Text[1]), wo die Engel, das heißt zwei Mönche in weißen Meßgewändern, durch die Türe des Chores schreiten, sich nach dem Altare des Petrus wenden, in die Krypta hinabsteigen und dann, nachdem sie sich von dem Verschwinden Christi überzeugt haben, die drei Marien erwarten, das heißt den Dekan und zwei Mönche in weißen Chorröcken, die nun ihrerseits hinabsteigen.

Das Weihnachtsoffizium, das die außerordentlichen szenischen Entwickelungen erlebt hat, die wir beschreiben, ist ebenfalls aus sehr kleinen Anfängen hervorgegangen. Die Krippe, die man ja heute noch findet, ist schon frühzeitig vorhanden oder wird wenigstens durch ein Bild der heiligen Jungfrau auf dem Altare dargestellt.[2]) Die Hirten, — Klostereleven[3]) oder Vikare, — kommen, nachdem sie von den Engeln die Verkündigung erfahren haben, in Kutte und Achseltuch zur Krippe. Zwei Priester höheren Grades im Meßgewand, die als Geburtshelferinnen[4]) fungieren, fragen sie: „Wen sucht ihr in der Krippe? Ihr Hirten, sagt es uns." (Angleichung im Weihnachtsspiel an die Frage der Engel: „Wen sucht ihr im Grabe"?) Die Geburtshelferinnen öffnen nach der Antwort der Hirten den Vorhang und zeigen das Kind.

Die Phantasie der Gläubigen begnügte sich später nicht mit so Wenigem, doch sind ihre Anforderungen noch sehr bescheiden. Was kam es dem Zuschauer darauf an, ob er mit einem Blicke die Löwengrube, das Haus Daniels und die Wohnung Habakuks[5]) sah, obwohl dieser sehr weit entfernt von Babylon wohnte, wohin er vernünftigerweise von einem Engel durch die

---

[1]) Lange, S. 53.

[2]) Die Rubrik des Hirtenspieles von Rouen beweist das: „Pergant ad Imaginem Sanctae Mariae" in der Ausgabe von Du Méril, oder das „salutent puerum" von Coussemaker nach dem Ms. Bigot. Vergl. Köppen, „Beiträge zur Geschichte der deutschen Weihnachtsspiele." Diss. Marburg, 1902.

[3]) „Petits chanoines". Von Richard Löwenherz 1190 eingeführt „Canonici quindecim marcharum et librarum". Gasté, S. 25.

[4]) Bekanntlich ruft das Mittelalter, nach der Tradition byzantinischer und römischer Kunst, immer diese Geburtshelferinnen zur Jungfrau. Die Mysterien kennen sie ebenfalls, und sie kommen noch in einem Weihnachtsmysterium vor, das 1451 in der Kirche von Saint-Maclou in Rouen gespielt worden ist. Vergl. Leverdier, op. cit. Du Méril, S. 28, wo auf Clément, „Annales archéologiques", 8. B., S. 315, verwiesen wird.

[5]) Im „Daniel von Beauvais" (S. Sepet, „Etudes sur les prophètes du Christ", in der „Bibliothèque de l'Ecole des Chartes", 6. Serie, 3. B., S.S. 252 und 253.)

Lüfte getragen wurde? Sind wir schließlich schwerer zufriedenzustellen? Was Entfernungen anlangt, gewiß, — nicht, was die Zeit betrifft. Wir wollen, daß uns der Theatermaler zwischen die entfernten Gegenstände weite Perspektiven malt, aber in der Viertelstunde der Zwischenpause überspringen wir gern zwanzig Jahre. Hier allerdings begegnen wir einem so einfachen Vorgehen, daß es unseren durch feenhafte Ausstattung verwöhnten Augen kaum Eindruck machen würde. Aber bedenken wir, daß wir die ersten zaghaften Schritte der Dramatisierung vor uns haben und daß es für einen Mönchsgeist einer beträchtlichen Anstrengung bedurfte, um eine Inszenierung herauszubringen wie die der „Bekehrung des Saulus", bei der wir uns auf die Übersetzung der lateinischen Anfangsrubrik beschränken wollen: „Man stelle auf einen geeigneten Platz einen Sessel, Jerusalem darstellend („quasi-Jerusalem"), auf den sich der Oberpriester niederlassen soll. Dann stelle man noch einen Sessel bereit; auf diesen soll sich ein junger Mann setzen, der die Rolle des Saulus spielt (diesen Namen ändert er nach der Bekehrung in Paulus um), und bei ihm sollen bewaffnete Diener sein. Auf der anderen Seite aber, ziemlich weit von diesen Sesseln („aliquantulum longe") schaffe man zwei andre herbei, um Damaskus darzustellen; auf einem soll ein Mann mit Namen Judas sitzen, auf dem andern der Oberste der Synagoge von Damaskus, und zwischen den beiden soll ein Bett stehen." [1])

Empfindet man nicht den ganzen Reiz dieses naiven Textbuches und dieser schüchternen und doch genauen Angaben für den geistlichen Regisseur? Nur kann man unmöglich dieses unbestimmte „quasi-Jerusalem" wiedergeben, „ein Sessel wie Jerusalem", „an Stelle von Jerusalem", — und welche Aussichten eröffnet das auf den Pomp der späteren Dekoration! Man kann so gut verstehen, daß ein Geistlicher, der dieses Passionsspiel in seiner Kirche aufführen wollte, sich nun plötzlich die Wunder der heiligen Stadt ausgemalt hat, von denen ihm unaufhörlich die Pilger berichteten, und daß er nun wünschte, sie anders darzustellen als durch einen mehr oder weniger erhöhten oder geschmückten Sessel. Erkennt man nicht auch die Wichtigkeit dieses „aliquantulum longe", dieser kurzen Entfernung zwischen Damaskus und Jerusalem, — in der Unbestimmtheit des Ausdrucks liegt das Bemühen, die Unwahrscheinlichkeit, von der wir oben sprachen, zu heben, und doch widerspricht das nicht unserer Kritik, denn dieses Streben eines unbekannten Regisseurs nach Wahrheit ist ohne Nachahmung geblieben. Ein kleines Gerüst,

[1]) Manuskript von Orléans in Du Méril, S. 237.

„wie eine Mauer", bezeichnete den Ort, wo Paulus durch das himmlische Feuer zu Boden geschleudert werden sollte. Wir finden also schon hier die Simultan-Dekoration, die im 15. und 16. Jahrhundert in voller Blüte steht. Einer der Nacheiferer dieses Regisseurs erfand sogar die Verwandlung; nur schade, daß er uns nicht im einzelnen anvertraut hat, wie in der „Auferweckung des Lazarus"[1]) die Wohnung Simeons in eine Art Ortschaft verwandelt wurde, die Bethanien, das ewig-unbestimmte „quasi-Bethania" vorstellen sollte. Aber obwohl dieses Stück schon eine „scena platea", d. h. einen freien Raum vor den Dekorationen für die Schauspieler, besaß, muß diese Verwandlung auf offener Szene doch nicht von großer Bedeutung gewesen sein und ist nur wegen der Neuheit des Gedankens erwähnenswert; denn im übrigen ließ sich das Volk gern überzeugen, daß die Weisen aus dem fernen Morgenlande waren, wenn die Geistlichen, die ihre Rolle spielten, jeder aus einer Ecke kamen.[2]) Die geographischen Kenntnisse waren außerdem gleich Null; man denke nur an die armen Leute, die beim ersten Kreuzzuge Peter dem Einsiedler nachzogen und bei jeder Stadt, in die sie kamen, fragten, ob denn das noch nicht Jerusalem wäre.

Bekanntlich befand sich das Paradies in den Mysterien immer in einer gewissen Höhe über dem Niveau der Bühne: diese Lage hat verschiedene Deutungen und Vermutungen aufkommen lassen, über die wir später sprechen werden. Jedenfalls ist auch im liturgischen Drama der Ursprung dieser Erhöhung zu suchen, die aus dem sehr natürlichen Gefühl der Achtung vor den Bewohnern der himmlischen Höhen entsprungen ist. Aber man brauchte, um diese unterzubringen, kein besonderes Bauwerk; die romanische Spitzbogenbauart schien das fast vorgesehen zu haben, indem sie Tribünen oder eine in halber Höhe auf dem Rundgange des Chores um das Schiff laufende Bogengalerie bot, wie man es in der Lorenzkirche in Basel oder in der Kathedrale von Amiens sehen kann. Dort, in den Höhen[3]) — oder den „Wölbungen", wie ein anderer Text sagt,[4]) — verkündete der Engel den Hirten die Geburt des Gottessohnes. Indessen ist bei alledem, was wir eben sagten, an keine eigentliche Dekoration im modernen Sinne zu denken; die Zwischenstufe, die zu überschreiten bleibt, wird erst von den liturgischen Dramen der Ka-

[1]) Die „Résurrection de Lazare", aus dem Ms. 188 von Orléans, hrsg. von Du Méril.

[2]) Du Méril, S. 164, in der „Anbetung der Weisen" des Orléaner Ms.

[3]) Id., S. 162, im „Mysterium von der Anbetung der Weisen", Ms. 178 von Orléans.

[4]) Gasté, S. 26.

thedrale von Rouen ausgefüllt, die noch im 15. Jahrhundert aufgeführt wurden, die man aber sicher ins 12. Jahrhundert versetzen kann, denn mitten im „Eselsfeste", das am Abend vor Weihnachten gefeiert wurde, soll sich das „Danielsdrama" abspielen. Der Ofen, in dem Nebukadnezar vergebens versucht, den Propheten zu verbrennen, wird durch einen brennenden Haufen Stroh im Schiff dargestellt.

Als einzige Ausnahme zeigt das Offizium der Jünger von Emmaus, ebenfalls nach dem Brauche von Rouen, die Konstruktion eines Gerüstes in der Kirche, mit einer richtigen Dekoration, die das Schloß von Emmaus darstellt, wo Jesus und seine Jünger an einer dort bereiteten Tafel speisen.

Ein Scholarenspiel, das Drama von Daniel von Beauvais, scheint den Übergang zu der vervollkommneten Dekoration des „Adamsspieles" zu bilden. Der Thron Balthasars und vielleicht auch der seiner Gattin sind auf Gerüste gebaut, deren jedes von leichten Holzwänden umgeben ist, um den Herrscherpalast in Babylon darzustellen. Weiterhin ist der Palast der Weisen, wo anders das Haus Daniels; auch die Löwen fehlen bei dem Feste nicht, aber wie sind sie dargestellt worden? Das weiß man nicht.[1])

[1]) Sepet („Bibliothèque de l'Ecole des Chartes", 6. Serie, 3. B., S. 251, 1867).

Drittes Kapitel.

Die Kunst und das liturgische Drama.

Es ist eine tiefe Wahrheit, die Léon Gautier ausgesprochen hat: „Man muß in den Tropen einen der Anfänge des modernen Dramas sehen".[1]) Jeder kennt mehrere dieser schönen, poetischen und musikalischen Zusätze, die die Offizien schmücken; einige von ihnen sind glücklicherweise in dem Ordens-Missale Pius V. erhalten, wie das „Victimae Paschali laudes",[2]) das prächtige „Dies irae" und das wundervolle „Stabat mater". Einige dieser Tropen hatten ein eigentümliches Schicksal, so der, den man einem Mönche von St. Gallen, Tutilo, zuschreibt. Dieser Dichterkomponist, einer der bedeutendsten der berühmten St. Galler Schule im 10. Jahrhundert, hatte die ausgezeichnete Idee, die ursprüngliche Fassung des Dialogs am Grabe in Verse zu bringen:

Int. *„Quem quaeritis in Sepulcro, o cristicolae?"*

Resp. *„Jesum Nazarenum crucifixum, o celicolae."*

Int. „Wen sucht ihr im Grabe, Diener des Herrn?"

Resp. „Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten, Diener des Himmels."

Alles, Prosa und Verse, wurden dabei gesungen: die musikalischen Zusätze unter dem Text der Manuskripte von Einsiedeln und von Tours, die aus dem 12. Jahrhundert stammen, lassen uns das erkennen.[3])

Ebenso ist es mit den Dramen von Rouen, deren Musik von Le Prévost, der sie von dem Erzbischof Johann von Avranches erhalten hat, veröffentlicht worden ist.[4]) Das „Te deum laudamus" schließt unverändert sowohl die entwickeltsten Mysterien wie die liturgischen Dramen und bleibt oft das einzige Band, das ein so weltliches Theater wie das von Jean Bodel oder Ruteboeuf noch mit der Kirche verknüpft.

---

[1]) Léon Gautier, „Histoire de la poésie liturgique". Les tropes, 1. B. (Der einzige, der erschienen ist.) Paris, Picard, 1886.

[2]) Lange, S.S. 59 und 60.

[3]) Mone, „Schauspiel des Mittelalters", Mannheim, 1852, 2. B., 1. B., S. 5. Das Ms. von Tours ist ein Auferstehungsoffizium (veröffentl. von Luzarche, Tours, 1856) mit Musikbegleitung, die auf ein vierzeiliges Notensystem geschrieben ist.

[4]) Gasté, S. 3.

Im „Daniel von Beauvais", von dem wir eben sprachen, ist im Zuge des Königs Darius ein richtiges Orchester mit Trommlern und Saitenspielern, und auch dieses Drama ist ganz im Stile des Kirchengesanges geschrieben.[1]) In der Hauptsache allerdings sind es zumeist Orgel und Saiteninstrumente, wie De Coussemaker[2]) sehr richtig bemerkt, die das liturgische Drama begleiten. Über den Charakter dieser Musik schreibt derselbe Verfasser,[3]) daß „man nun nicht eine rythmische und in Takte eingeteilte Musik suchen müsse, die geeignet wäre, weltliche Leidenschaften zu erregen, sondern eine eintönige Musik, die den Regeln des Kirchengesanges folgt, aber natürlich gewissen Gesetzen des Rythmus und der Betonung unterworfen ist, die nichts mit der genauen Einteilung der Zeiten gemein haben."

Wir haben nicht die Absicht, in diesem Augenblick die heikle Frage der Beziehungen zwischen Kunst und religiösem Drama zu behandeln, sondern möchten uns lieber mit ihr in ihrem ganzen Umfange bei den Mysterien befassen; indes wollen wir einige Tatsachen festhalten und Dokumente anführen, aus denen wir uns vorbehalten später alle Schlüsse zu ziehen.[4])

Ein Pergamentmanuskript aus Reichenau, das die Chöre des Jahres enthält, bietet uns eine sehr naive Wiedergabe des liturgischen Osterdramas. (Siehe Tafel I.)[5])

Der Engel mit goldenen Flügeln, der anderswo[6]) die drei Marien mit langen erstaunten Gesichtern ausfragt und dann belehrt, findet sich ebenfalls in unsern Texten.

Allerdings lassen sich aus den eben erwähnten Miniaturen allein noch keine endgültigen Schlüsse ziehen oder feste Gesetze ableiten. Es muß also noch anderes Beweismaterial herbeigeschafft werden, um diesen großen Prozeß von Anfang an übersehen zu können; zum Glück stellt das die bewundernswerte Ursprünglichkeit der Maler und Bildner des Mittelalters nicht in Frage.

[1]) Vergl. Sepet, op. cit., S. 259. Man findet die Transkription der Neumen aller dieser religiösen Dramen in viereckige Notenschrift in den „Drames liturgiques" von Coussemaker. Vergl. a. Chouquet, „Histoire de la musique dramatique en France", Paris, Didot, 1873.

[2]) „Drames liturgiques du moyen âge". Paris, Didron, 1861, S. II.

[3]) In seiner „Histoire de l'harmonie au moyen âge", Paris, Didron, 1852, S. 138—139.

[4]) Es gibt über diese Frage ein Buch, das aber keine endgültige Lösung des Problems bringt: Paul Weber, „Geistliches Schauspiel und christliche Kunst". Stuttgart, Ebner, 1894. Das Werk beschränkt sich übrigens auf die Beschreibung der Bilder der Synagoge und der Kirche.

[5]) Siehe Mone, 1. B., S. 8. Das Manuskript stammt aus dem XII. Jahrhundert.

[6]) Nationalbibliothek in Paris, Miniature, fol. 21, ms. 409, V (Lancelot).

Tafel I.

Die drei Marien am Grabe.
Aus dem Reichenauer Manuskript (XII. Jahrhundert).
Nach Mone.

Viertes Kapitel.

Die Maschinerie.

Ein großes Wort, um die kindlichen Anstrengungen der ersten Regisseure zu bezeichnen! Der Stern,[1]) der die Weisen aus ihren entfernten Provinzen zur Krippe des Neugeborenen, den sie anbeten wollen, führen soll, ist zunächst einfach auf einer Stange[2]) befestigt, wie es noch auf dem Lande und in den entlegensten Städtchen von Flandern[3]) Sitte ist und man es auf der schönen Radierung Rembrandts sieht.[4]) Immer auf der Suche nach einer neuen und glänzenden Auslegung des Neuen Testamentes hat Rembrandt da eine flämische Maskerade gezeichnet, die zur Jungfrau und dem Jesusknaben geht. Mit dem Fortschritt der Technik wird der Stern eine leuchtende, vor dem Kreuze strahlende Krone.[5]) Diese Krone hat jedoch den Fehler, unbeweglich zu sein und so ziemlich schlecht den wunderbaren Stern zu verkörpern, der vor den Weisen herzieht, sie führt und zu ihrem Erstaunen erst an dem kleinsten Stalle stehen bleibt; daher hing man die Krone zuweilen an einem Faden auf und ein Statist ging, den Faden haltend, langsam die hohen Galerien entlang, die die Architekten Lauf- oder Rundgänge nennen und die damals „Alleen“[6]) hießen.

Die ganze Kenntnis der Maschinenmeister beschränkte sich indessen nicht auf dieses erste Bestreben, den Stern geheimnisvoll erscheinen zu lassen. Eine Hand zeigte sich, die über dem

[1]) Über den Stern der Weisen vergl. die Studie von Kehrer, „Die heiligen Drei Könige“, 1904, S. 16.

[2]) Bilsener Text, dessen Ms. der Bibliothek der Bollandisten gehört. Prof. Willmotte war so liebenswürdig, eine Abschrift, die er davon gemacht hat, zur Verfügung zu stellen.

[3]) Z. B. in Furnes.

[4]) Es ist die Rede von der Radierung in Dutuit, „L'Œuvre de Rembrandt“, Paris, A. Levy, 1883. 1. B., S. 154 und 155.

[5]) „Officium Stellae“ in Gasté, S. 50.

[6]) „Allées“. Vergl. Enlart, „Architecture religieuse“, Paris, Picard, 1902. 1. B., S. 258.

Haupte des Königs von Babylon das prophetische „Mene, Mene, Tekel, Upharsin“ [1]) schrieb. Wenn dieser Trick, wie es die Rubrik angibt, wirklich ausgeführt worden ist, beweist das unzweifelhaft eine gewisse Geschicklichkeit. Weniger schwierig war es schon, goldgefüllte Börsen vom Himmel fallen zu lassen, die jener Vater als Beweis für die Güte des heiligen Nikolaus erhielt, der in seiner Armut seine Töchter verkaufte, weil sie sich aus Mangel an Mitgift nicht verheiraten konnten. Das Größte in der Technik wurde jedoch beim „Eselsfest“ von Rouen geleistet. Man sieht schon am Titel, welchen Platz das edle Grautier in dieser Prozession der Propheten einnimmt, die schließlich nicht seinetwegen geschaffen wurde und wo es doch nur nebensächlich sein sollte. Der dramatische Geschmack hat jedoch anders entschieden. Der populärste unter den Verkündigern Christi ist ohne Zweifel Bileam; er naht sich in reicher Kleidung auf seiner Eselin, hält die Zügel fest und stößt sie mit seinen Sporen, doch das Tier bäumt sich vor dem Bilde des Engels mit seinem gezückten Schwerte. Da schreit jemand unter der Eselin, verborgen von der daraufliegenden Decke: „Warum quälst du mich so mit deinen Sporen“? [2])

Die Löwen Daniels stellen noch eine höhere Stufe der Vollkommenheit dar. Sie sind natürlich ganz und gar künstlich und haben einen beweglichen Kinnbacken, den der Engel des Herrn schließt, um sie zu verhindern, den jungen Israeliten zu verschlingen; aber sie können ihren Hunger an den Verleumdern stillen, die man ihnen vorwirft und die zweifellos in ihrem riesigen Schlunde verschwinden. [3])

Dieser von einem Schauspieler dargestellte Esel und der künstliche Löwe sind die direkten Vorgänger der zahllosen „künstlichen Körpergestalten“, welche die geschickten Theatermeister der „secretz“ des 15. und 16. Jahrhunderts erfinden.

Es ist wenig wahrscheinlich, daß man Versenkungen kannte, deren Vorhandensein dann bei den Mysterien unentbehrlich ist, Anderseits läßt sich aber nur so das plötzliche Verschwinden Christi aus dem Schlosse von Emmaus [4]) erklären, das, wie wir sahen, auf ein Gerüst im Hauptschiff der Kirche gebaut war.

Von der Beleuchtung ist wenig zu sagen; die Kerzen beleuchten die Kirche, aber wir sahen schon, daß ihr Vorhanden-

---

[1]) In den beiden Danieldramen, von Hilarius und von Beauvais. (Du Méril, S. 241 und Sepet, „Bibliothèque de l'Ecole des Chartes“, 6. Serie, 3. B., S. 256.)

[2]) Gasté, S. 10.

[3]) Du Méril, „Daniel d'Hilaire“, S. 153.

[4]) Ibid., S. 119.

sein oder Fehlen eine ganze dramatische Symbolik enthält, die sich noch bis auf unsere Tage erhalten hat. Vom Karfreitagsoffizium an bis zur Weihe des neuen Lichtes ist es, wie uns die Pater Cahier und Martin[1]) berichten, allgemein Brauch, kein Licht in der Kirche zu brennen; dann aber, zur Feier der Auferstehung Christi strahlt das ganze Gebäude von Licht wieder, wie um selbst an der allgemeinen Freude teilzunehmen.[2])

Sogar Blitze werden bei Gelegenheit erwähnt. Der Engel tritt an die Soldaten heran, die das Grab bewachen und schleudert ihnen seine Blitze zu. Die Soldaten fallen wie tot zu Boden.[3])

Wenden wir uns zum Vorhang. Ohne Zweifel gibt der Schleier, den man hebt, um das Verschwinden des Kreuzes[4]) zu zeigen, der Ausdruck „Cortina" selbst, der in Cividale gebraucht wird, nur einen schwachen Anhalt, aber der Teppich, der den Eingang zu einem Platze schließt, der das Grab darstellen soll (in Bamberg), kündet doch schon den richtigen Vorhang an, der einen gewissen Teil der Dekorationen absperrt, wo sich Vorgänge, die den Blicken des Publikums verborgen bleiben sollen, abspielen. Dann muß an das Tuch erinnert werden, das das Kreuz[5]) als Sinnbild des Grabes verhüllt, oder an die Seidenstoffe,[6]) mit denen dieses mitunter behangen ist. Möglicherweise hat man sich in Tournai bei der „Aurea Missa" ganz im Anfang wie im 16. Jahrhundert auch der „cortinae" bedient, um die beiden „stallagia" (den „estal" der Mysterieninszenierung) zu verhüllen, die in der Kirche für die Jungfrau und den Engel der Verkündung bestimmt waren.[7])

---

[1]) „Vitraux de la cathédrale de Bourges", 1. B., S. 167.

[2]) Vergl. „Ordinaire de Parme" in Lange, S. 28.

[3]) Ms. von Tours (12. Jahrhundert), veröffentlicht von Luzarche, op. cit. S. 2.

[4]) „Ordo Wirceburgensis" in Milchsack, „Die Oster- und Passionsspiele", Wolfenbüttel, 1880.

[5]) Lange, S. 38.

[6]) Gasté, S. 58.

[7]) Vgl. den Text in den „Appendices" von Chambers, op. cit. 2. B., S. 318.

Fünftes Kapitel.

Die Organisation.

Die Veranstaltung der Vorstellungen und Vergnügungen ist Sache des Kapitels, der Geistlichkeit oder der Kinder. Man ging mitunter etwas zu weit dabei, und bischöfliche Schreiben mußten den Priestern, Diakonen und Subdiakonen strenge Vermahnungen geben. In Rouen hatten die Mönche ihr Fest am Tage des Evangelisten Johannes, und ein ausdrücklicher Beschluß empfiehlt ihnen, das Offizium „recht und ehrbar" zu feiern und sich aller Verspottungen zu enthalten. Es war ihnen auch verboten, sich mit phantastischen Kostümen herauszuputzen.

Aber die Chorkinder und Diakonen veranstalteten natürlich ganz andre Maskeraden. Es wurde sogar auf dem Altar gewürfelt und Karten gespielt, und der „Bischof" der „Unschuldigen", gewählt von seinen kleinen Kameraden, feierte ein Offizium, das offenbar recht der Würde ermangelte.

Aus dem hohen Alter der Gebräuche aber erklärt es sich, daß man jedes Jahr von neuem dazu angeregt wurde, diese Feste zu feiern, bei denen die Kinder, losgelassen wie junge Vögel aus einem Käfig, sich austoben konnten.

An andern Orten war es der Abbé Mangouvert, der „Lord of Misrule" der Engländer,[2]) oder der „Papst der Närrischen", der bei diesen Saturnalien das Wort führte, — trotz aller Verbote von oben.

Der, welcher die Schauspieler auf die Bühne rief und sie auch oft dem Publikum vorstellte, also etwa das Amt unseres heutigen Inspizienten versah, war gewöhnlich der Kantor. Er verfolgte und leitete, das Textbuch in der Hand, den Gang des

[1]) Vgl. Gasté, op. cit. das Kapitel, das dem „Evêque des Innocents" gewidmet ist.

[2]) Brotanek, „Die Englischen Maskenspiele", Wiener Beiträge zur Engl. Philologie. 1902, S. 103—104.

Dramas. Oft wurde diese Rolle auch dem Augustin[1]) übertragen, der einfach die Rolle, die man ihm in seiner Apokryphenpredigt zuteilt, fortführte. Der Verfasser der „Gottesstadt" zum Range eines Inspizienten gesunken, — gewiß ein mindestens unerwartetes Schauspiel! Aber freilich, das seltsame Theater des Mittelalters bereitet uns noch ganz andre Überraschungen.

[1]) Wie im Passionsspiel von Frankfurt, das doch bereits sehr entwickelt war, von dem uns aber leider nur die „Dirigierrolle" erhalten ist.

Sechstes Kapitel.

Verfasser und Textbuch.

Der Verfasser war fast immer ein Unbekannter, der die großen biblischen Ereignisse aller Welt eindringlicher vorführen wollte und dann, in Vergessenheit gehüllt, davongegangen ist, ohne daß jemals für seinen Namen die Stunde der Auferstehung schlägt. Vielleicht ist Tutilo der Verfasser der dramatischen Ostertropen; in diesem Falle wissen wir etwas von dem Dichter, der Musiker, Maler und Ziseleur im Kloster von St. Gallen war, das unendlich reizvoll aus dem Dunkel des 9. und 10. Jahrhunderts auftaucht, und von dem aus einige der schönsten Harmonien der Welt zu uns herüberklingen.

Besser schon kennen wir die interessante Gestalt jenes Hilarius, des Verfassers mehrerer dramatischer Kompositionen, der „Auferweckung des Lazarus", des „Mirakels des heiligen Nikolaus" und der „Geschichte Daniels", die alle durch die Schönheit des Stils, den Rythmus des Verses und hohen dramatischen Schwung hervorragen.

Hilarius, von dem man englischen Ursprung annimmt, scheint der echte Typus des Studenten im 12. Jahrhundert gewesen zu sein. Er ahmte seinen Meister Abailard nach, mehr noch in dessen Dicht- und Gesangskunst, durch die er Heloïse bezauberte, als in den ernsten philosophischen Abhandlungen, die die Musestunden der kleinen Gemeinde in Notgents Nähe ausfüllten. Lyrische, satirische und dramatische Stücke, oft sehr frei, gehen aus der Feder dieses tollen Geistlichen hervor, der eine Epistel in einer lateinisch-französischen Mischsprache zu Ehren des Scholarenpapstes schrieb, dessen Regierung gerade eine Woche dauerte.

Vielleicht wurden diese kleinen Dramen in der Gemeinde gespielt, der Abailard vorstand. In dieser herrschte soviel Unordnung, daß Abailard sie auflösen mußte, was Hilarius bewog,

ihn ganz ungerechtfertigterweise in einer Elegie zu tadeln, wo es heißt:

Tort a vers nos il mestre.[1])
Unrecht tut uns der Meister.

Die Verfasser des Dramas, das im Manuskript des Klosters Engelsberg[2]) steht, sind uns ebenfalls bekannt, aber im Jahre 1372 war man eben vielleicht schon weniger bescheiden. Es sind die zwei Brüder Grebler und ein gewisser Walter Stöffacher.

Das Buch, das der Kantor in der Hand hielt, war das Ordinarium, das die Offizien beschrieb, aber oft nur den Anfang der Antworten und die ganz bekannten Tropen gab. Mitunter gab es in extenso, auf dem vierzeiligen Notensystem, das Gui d'Arezzo eingeführt hatte,[3]) die vollständige musikalische Begleitung der Sätze. Und was die Inszenierung betrifft, so sind einige dieser Bücher ebenso genau wie ein Stück von Hugo, Dumas oder eine Partitur Richard Wagners; dies ist zum Beispiel der Fall bei dem Rouener Texte; die Angaben für die Inszenierung sind fast immer mit roter Tinte geschrieben oder unterstrichen, und dieser Gebrauch wird noch später beobachtet, z. B. in dem Passionsspiel des Manuskriptes Didot,[4]) das aus dem 14. Jahrhundert stammt.

---

[1]) Marius Sepet, „Saint-Gildas de Ruis". Paris, Douniol, 1900, S. 165.

[2]) Mone, 1. B. S. 22.

[3]) Vgl. das Ms. der „Auferstehung" von Tours (XII. Jahrh.), das weiter oben erwähnt ist.

[4]) National-Bibliothek in Paris, n. a. fr. 4252. Da die rote Tinte sehr oft verblichen ist, wird dieses Ms., das schon in schlechtem Zustand ist, immer unleserlicher.

Siebentes Kapitel.

Die Schauspieler.

Geistliche und Mönche, Diakonen und Subdiakonen, Sakristane und Chorkinder waren die ersten Schauspieler dieses ersten Theaters. Die Höchststehenden unter ihnen sahen in ihrem Mitwirken keine Entwürdigung, sondern vielmehr eine Art und Weise, Gott zu ehren und ihm wohlgefällig zu sein.

Daher hielten auch die rangältesten und ehrwürdigsten Geistlichen darauf, die Rollen des Petrus und des zum Grabe eilenden Johannes zu spielen.[1]) Und sie liefen dabei wirklich, der jüngere schneller, als sein älterer Kollege, sodaß sie das berühmte Wort Bossuets: „Ein Geistlicher soll niemals laufen", von vornherein, — und sogar in der Kirche —, Lügen straften. Geistliche höchsten Ranges spielten auch gern die majestätische Persönlichkeit von Königen; im Gegensatz dazu wurde dann die unbedeutendere Rolle der Jünger von Emmaus von Geistlichen zweiten Ranges eingenommen.

Die Frauenrollen, wie die der drei Marien und Maria Magdalenas, waren ebenfalls Priestern oder niederen Geistlichen in Dalmatiken anvertraut;[2]) diese hüllten den Kopf in ihr Achseltuch, um so möglichst die weibliche Haartracht der damaligen Zeit nachzuahmen. Als die erste Schauspielerin im Mittelalter ist das wunderschöne Mädchen anzusehen, das man in Beauvais zur Darstellung der Flucht aus Ägypten wählte; sie ritt, ein Kind in den Armen, auf einem Esel und zog so unter großem Zulauf der Geistlichkeit und des Volkes von der Kathedrale nach der Kirche Sainte-Etienne. Und, was ganz außergewöhnlich ist, sie ritt, am Ziele ihres Weges angekommen, in das Sanktuarium und blieb mit ihrem Esel neben dem Altar, auf der Seite des

---

[1]) Mone, 1. B. S. 9. Auferstehungsfest in der Kathedrale von Zürich, nach einem Ms. vom Jahre 1260.

[2]) z. B. in Narbonne. Siehe Du Méril, S. 92. Der Gebrauch findet sich jedoch ziemlich überall.

Evangelisten, stehen. Nun begann das merkwürdige Offizium, von dem wir später zu sprechen haben. Es ist auch wahrscheinlich, daß in Frauenklöstern gewisse liturgische Dramen und zwar von den Nonnen aufgeführt wurden.

Die Kinder haben ebenfalls an diesen Vorstellungen teilgenommen. Wir erwähnten schon öfters das Fest der Chorkinder, die aus ihrer Schar einen Bischof wählten, der dann in bischöflichen Gewändern vor ihnen das Offizium feierte. Dies ist übrigens nicht die einzige Gelegenheit, bei der Chorkinder auf der Bühne erscheinen; es wurde ihnen oft auch die Rolle von Engeln übertragen.

Das Volk wollte sich natürlich auch bald an diesen interessanten Dramen beteiligen, um so auf eine angenehme Art und Weise an seinem ewigen Heile zu arbeiten. Man muß allerdings sagen, daß seine Teilnahme mitunter mehr der Neugierde und weltlicher Begeisterung als wahrer Andacht entsprang, sodaß allen Freiheiten der Weg geebnet wurde. Daher mußte auch die Wormser Synode den Laien die Teilnahme an den Vorstellungen untersagen, und ein Konzil gebot, daß, um diesen Übelständen abzuhelfen, das Auferstehungs-Mysterium mit Andacht und Verehrung vor dem Eintritt des Volkes gespielt werden sollte, was schließlich so viel hieß als das Stück ohne Publikum spielen.

Die Diener der heiligen Drei Könige waren ohne Zweifel auch arme Leute aus dem Volke, denn man verteilte unter sie die Geschenke, welche die einfachen Gläubigen im Gefolge der Könige dem Jesuskinde in seiner Krippe machten.

Die lustigsten unter den Schauspielern blieben aber immer noch die Studenten. Es ist amüsant zu beobachten, mit welcher Zähigkeit das Scholarendrama sich bis zu uns erhalten hat, vom „Daniel von Beauvais“ an, der übrigens von weltlichen Dingen, von lustiger Musik und scherzhafter Ausschmückung voll ist, bis zu den Aufführungen, die noch jetzt die Studenten in Frankreich, England und Deutschland veranstalten.

Die Bewegungen der Schauspieler in ihrer Gesamtheit sind fast immer feierlich, ihr Gang, ihre einzelnen Bewegungen, langsam und gemessen, rythmisch und symbolisch, sind ganz die der Priester am Altare. Wie könnte es aber auch anders sein, da ja gewisse Personen, so der Engel am Grabe, neben dem Altare selbst stehen.[1])

Um die Stellung der Schauspieler zu bestimmen, bedienen sich die Rubriken schon der Ausdrücke „links“ und „rechts“, die

[1]) „Office du Mont-Saint-Michel“ in Du Méril, oder „Office de Sens“ bei demselben, S. 98.

nicht links und rechts von den Schauspielern, sondern vom Zuschauer aus bedeuten, ein Gebrauch, den ja auch das moderne Theater kennt.

Die beste Vorstellung dieser Massenbewegungen der Schauspieler gibt uns die Prozession von Eichstädt. Der ganze Klerus zog durch eine kleine Kirchentüre ins Freie, während das Hauptportal geschlossen blieb. Die Prozession kam dann ans Hauptportal, und einer der Priester ging mit der Schar der Geistlichen bis an die Pforte, klopfte mit der Hand oder dem Kreuze daran und rief mit tiefer Stimme in strengem Tone:[1])

„Öffnet Eure Pforten, Fürsten!"

Das Prophetendrama von Rouen ist auch nichts anderes als eine Prozession, die sich im Hofe des Klosters bildet, um den Vorhof und dann durch das große westliche Portal in die Kirche zieht, in der Mitte des Schiffes stehen bleibt, um das Ende des kleinen Danieldramas abzuwarten und dann seinen Marsch wieder aufnimmt, jedesmal, wenn nach der Anrufung des Vorsängers einer der Propheten das Kommen des Messias verkündet, stehen bleibt und dann in den Chor zieht, wo die Ministranten und Propheten das „Introïte" anstimmen.[2]) Sicherlich folgt die Menge allen langsamen Bewegungen dieses Zuges, wie sie auch die Jünger begleitet, die in langsamem Schritte durch den rechten Flügel der Kirche bis zum Westportal vorangehen, während, ebenfalls durch den rechten Flügel kommend, ein geheimnisvoller Wanderer in bloßen Füßen, das Kreuz auf der rechten Schulter, sich ihnen bald anschließt, um sich dann mit ihnen im Schlosse von Emmaus niederzulassen, das in der Mitte des Schiffes aufgebaut ist. —

Es wäre interessant, an dieser Stelle die Kleidung aller dieser bedeutenden Persönlichkeiten zu studieren.[4])

In der „Auferstehung" sind die Priester oder die Chorkinder, die die Rollen von Engeln[5]) spielen, mit Chorhemden bekleidet. In Soissons[6]) sind sie durch zwei Diakonen ersetzt, in einfachem Chorhemd, um den Kopf ihr Achseltuch und darüber die weißen Dalmatiken. In Narbonne[7]) tragen zwei Chorkinder außerdem die Stola und um die Stirn ein rotes Tuch; an ihrem Rücken

---

[1]) Text von Eichstädt, dessen Rubriken wir ziemlich genau folgen. S. Lange, S. 27.

[2]) Sepet, „Bibliothèque de l'Ecole des Chartes", 6. Reihe, 3. B., S. 229.

[3]) „Office des pèlerins de Rouen", in Du Méril, S. 118.

[4]) Ad. Jullien hat in seiner „Histoire du costume au théâtre en France" (Paris, 1880) das Mittelalter völlig vernachlässigt.

[5]) z. B. in Tours. Lange, op. cit. S. 24.

[6]) S. Lange, S. 25.

[7]) Ibid. S. 64.

sind zwei große Flügel befestigt. Der Engel von Orléans ist noch prächtiger[1]): sein Chorhemd ist vergoldet und auf dem Kopfe sitzt eine Mitra ohne Bänder; in der Linken hält er eine Palme, in der Rechten eine strahlende Kerze.

Die Priester, welche die drei Marien spielen, haben entweder weiße Dalmatiken[2]) an, eine Art von Meßgewand mit Ärmeln, oder, ebenfalls weiße,[3]) Chormäntel und um den Kopf fast immer das Achseltuch.[4]) Es scheint, daß dieses viereckige Stück feiner Leinwand besonders dazu verwendet wurde, die weibliche Haartracht jener Zeit nachzuahmen, — oder war es nur eine spezielle, nicht beabsichtigte Anwendung des kirchlichen Kleidungsstückes, dessen Gebrauch vor dem 17. Jahrhundert viel häufiger war als heute? Im 16. Jahrhundert, wo sie noch am Ende der großen Mysterien auftreten, bleiben die drei Marien nicht mehr bei der biblischen Einfachheit der Gewänder, sondern folgen dem herrschenden Luxus: Marie, die Tochter des Jacobus, überstrahlt in ihrem blauen Damastrock und golddurchwirkten Mantel auf rotem Grunde die Maria Salome in einem Rock von Goldstoff und einem Mantel von violettem Atlas, alle beide aber werden noch von der büßenden Maria Magdalena übertroffen, die einen dunkelroten Sammetmantel und einen seidnen Crêpeschleier mit goldnen Fransen trägt.[5])

Aber kehren wir zum 11. und 12. Jahrhundert zurück. Schon da erscheint Christus in einem blutroten Chorhemd, mit Vollbart und einem Diadem auf dem Haupte, barfüßig und das Kreuz in der Hand.[6]) Diese Erscheinung Christi ist schon ein kühner Fortschritt, aber die späteren Verkleidungen sind noch merkwürdiger; wir werden darüber noch zu sprechen haben. Übrigens spielt er eine wichtige, selbständige Rolle in den Szenen, die nach und nach der Szene am Grabe angehängt worden sind und dann unabhängig weiter gelebt haben, wie zum Beispiel in den Dramen der Erscheinung Jesu vor den Jüngern von Emmaus. Diese sind uns dargestellt in Tunika, Chormantel und einer Art Pelerine mit Capuchon, wie sie die Mönche tragen; Stock und Rucksack deuten zur Genüge auf die Personen hin, die sie vorstellen; außerdem tragen sie Hüte und Vollbärte.[7])

[1]) Ms. 178 von Orléans, bei Du Méril.
[2]) Text von Tours, Lange, 2. B. S. 24.
[3]) Text von Speyer, Lange, S. 33.
[4]) Text von Narbonne, Lange, S. 64.
[5]) „Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique monstre du mystère des Actes des Apôtres", von Jacques Thiboust, hrsg. von Labouverie. Bourges, Manceron, 1836, S. 27.
[6]) „Office du Sépulcre au Mont-Saint-Michel", bei Du Méril, S. 94.
[7]) „Office des voyageurs", Ordinaire von Rouen, bei Du Méril, S. 118.

An diesen Anzeichen sieht man schon eine Ausdehnung der Inszenierung und des szenischen Apparates. Ebenso macht sich bereits durch die Einzelheiten: Tragen der Hüte, des Rucksackes, der Stöcke, ein listiges Eindringen weltlicher Elemente in das Kirchenschiff bemerkbar, — denn diese Vorgänge spielen sich schon nicht mehr im Chore ab.

In der Prozession der Propheten ist diese Tendenz noch fühlbarer. Moses, die Tafeln in der Hand, erscheint in Chorhemd und Mantel, mit Hörnern auf dem Kopfe und einem Vollbart, Isaak trägt eine rote Stola und ebenfalls einen Bart; Aron ist in Bischofstracht mit der Mitra, Habakuk, Wurzeln kauend, in der Dalmatika. Diese und andre Propheten treten auf und sagen ihre Weissagung her.

In Rouen[1]) und zweifellos auch an andern Orten deckt sich ein Mann eine Eselshaut über und übernimmt die Rolle des sagenhaften Reittieres. Indessen machte dem Volke eine Schar Bewaffneter das meiste Vergnügen, — genau so, wie noch jetzt —, darum fehlen sie bei keinem Aufzuge. Nebukadnezar in königlicher Kleidung tritt auf und im Vorbeiziehen spielt sich ein winziges Drama ab: Der König versucht vergebens Daniel im glühenden Ofen, der in der Mitte der Kirche aufgebaut ist, verbrennen zu lassen. Die Leibwache des Königs ist mit Panzerhemden bekleidet und hat den Helm oder einfach den Hut der Soldaten niederen Ranges des 12. Jahrhunderts auf.[2])

Dann folgt ihnen Zacharias, und zwar wie ein Jude gekleidet, was doch das Bemühen zeigt, wahrheitsgetreu darzustellen. Damit steht allerdings der Anachronismus, Aron eine Mitra tragen zu lassen, bedeutend im Widerspruch. Die gekrönte Sibylle tritt in Frauenkleidung auf.[3])

Die Prozession der Propheten von Laon ist in Einzelheiten noch genauer: Habakuk hat einen Vollbart, ist krumm und bucklig; Elisabeth, in Frauenkleidung, ist sichtlich schwanger; Johannes der Täufer trägt eine behaarte Tunika und lange Haare; Nebukadnezar, in königlichen Gewändern, wandelt stolzen Schrittes einher; die Sibylle, in Frauenkleidung und mit gelösten Haaren, Epheuranken auf dem Kopfe, gleicht einer Irrsinnigen; Bileam gebückt auf einem Esel sitzend, treibt ihn mit den Sporen an.[4]) Ferner beschränkt man sich aber nicht darauf, Christus zu verkün-

---

[1]) Gasté, S. 5—16. „Festum asinorum."

[2]) Sepet, op. cit. 3. Bd. S. 228.

[3]) Das „Adamsspiel" (hrsg. von Graß in der „Romanischen Bibliothek", Nr. 6. Halle, Niemeyer, 1891) gibt diesen Aufzug mit denselben Bühnenanweisungen wieder.

[4]) „Ordinaire de Laon" (12. u. 13. Jahrhundert), von dem Mönche Ulysse Chevalier. Paris, Picard, 1897, S. 385.

den, man stellt ihn auch dar in seiner Krippe zwischen dem Esel und dem Ochsen im Schoße der Jungfrau Maria liegend und behütet von zwei weisen Frauen, die das angeblich doch so ideale Mittelalter eben nicht entbehren kann. Sie werden durch zwei Priester in Dalmatiken dargestellt.[1]) Nun treten die drei Könige hinzu, die, geführt von dem Stern, in königlicher Kleidung, also mit Purpurmantel und Krone, zu der heiligen Stätte ziehen. In Limoges sind die drei Mönche, die dieses Amt übernehmen, in Seide gekleidet, haben jeder eine goldne Krone auf dem Haupte und ein vergoldetes Szepter oder ein andres kostbares Kleinod in der Hand.[2]) Erst später schwärzt man das Gesicht eines der drei, weil die Kommentare des Beda dazu veranlaßt haben, — entsprechend der Vorliebe des Mittelalters für das Symbolische, — in ihnen vom 15. Jahrhundert an die Vertreter der drei damals bekannten Weltteile zu sehen.[3]) So zeigen sie uns noch die traditionellen Feste der Könige und die kindlichen Maskeraden in den Dörfern Flanderns und Walloniens, obwohl oft auch, wie in Gausin, das Bettuch die Seide ersetzt.[4])

Einfachere Personen waren bei der Menge, die sich im Kirchenschiff drängte, nicht weniger beliebt. Es sind besonders die Hirten, die zunächst mit Tunika und Achseltuch[5]) angetan, dann mit Stöcken bewaffnet und endlich, — hier lassen uns allerdings die rein kirchlichen Texte mit genauen Angaben im Stich, — noch volkstümlicher gekleidet sind.

Indes darf man aus der Einfachheit der eben beschriebenen Kostüme nicht darauf schließen, daß sie es immer in dem Masse waren. Ein Wechsel des Kostüms war im Schiff der mittelalterlichen Kirche durchaus nicht unbekannt. Nach der Szene der Marien am Grabe zum Beispiel sieht Maria Magdalena, die zurückgeblieben ist, entsprechend dem Texte der Evan-

[1]) „Officium pastorum." Rouen, S. Gasté, S. 27. (Die weisen Frauen werden auch in der Beschreibung der Bilder erwähnt.)

[2]) Du Méril, „Office des Mages de Limoges", op. cit. S. 15.

[3]) In dieser Weise hat sich die Ikonographie der Weisen aus dem Morgenlande entwickelt; man denke an das Bild auf der Ausstellung der „primitifs" in Brügge, das irrtümlicherweise der Margarete Van Eyck zugeschrieben wird, in Wirklichkeit aber aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammt. (Vgl. den kritischen Katalog von G. H. de Loo. Die drei Könige haben weiße Gesichtsfarbe. Der Pseudo-Beda (Patrol. Band XCIV.) sagt nur, daß Belsazar braune Hautfarbe hatte, wodurch man sich hat verleiten lassen, einen Neger aus ihm zu machen. Da die liturgischen Dramen keine Angaben für die Farben haben, ist anzunehmen, daß sie in den Offizien so waren, wie es die Maler der Zeit darstellen, daß also der Begleiter Melchiors und Kaspars ebenfalls weiß war. S. Male, „L'Art religieux", S. 252.

[4]) Dewert, „Bulletin de Folklore", 1902, S. 136 ff.

[5]) „Officium pastorum". Rouen, Gasté. S. 25.

gelien, Jesus als Gärtner;[1]) aber damit nicht genug: dieser zieht sich zurück und kommt ziemlich rasch wieder. Man verlangt also von dem Schauspieler, — anders kann man den Priester, der die Rolle spielt, nicht nennen, — ein sehr schnelles Umkleiden. Er erscheint bei seinem Wiederauftreten in einem seidenen Chorrock oder seidenen Mantel, in der Hand das Kreuz.[2]) In Orléans ist sein neues Kostüm sogar noch komplizierter: er ist in eine weiße Dalmatika gehüllt, der Kopf mit weißen Binden umwickelt, woran wertvolle Amulette hängen; in der Rechten trägt er das Kreuz und in der Linken den Text der Evangelien, der mit dem Kelchtuche, das man für den Augenblick dazu genommen hat, bedeckt ist.[3]) Dasselbe Manuskript schreibt dem Darsteller des Jesus für sein Erscheinen in Emmaus Pilgerkleidung vor, und dem Regisseur wird große Sorgfalt empfohlen. Man scheut sich auch nicht, auf die Füße des Erlösers Mennige zu streichen, damit er der Ungläubigkeit des Thomas begegnen kann.[4]) Dieselbe Substanz diente offenbar auch der Maria Magdalena, die ja als Kurtisane auftritt, als Schminke.[5])

Die Maskeraden waren gang und gäbe in den Kirchen. Die Päpste Gregor IX. und Innozenz III. beklagen sich bitter über diese Theaterspielerei, und besonders über die Auswüchse, die sie unter den Diakonen, Priestern und Subdiakonen zeitigte.[6]) Der Bischof der Kinder, der Vorfahr unseres Weihnachtsmannes, den seine Kameraden, die Chorkinder, am Tage der Unschuldigen wählten, feierte ein Offizium, das nicht sehr ernst gewesen sein kann und bei dem der junge Offiziant sich mehr mit seiner Mitra, seinem silber-vergoldeten Bischofsstabe, seinen gestickten Handschuhen und seinem seidenen Chormantel beschäftigen mußte, als mit seinen kirchlichen Pflichten.

Versuchen wir nun nähere Bekanntschaft mit diesen Vorfahren unserer modernen Tragöden zu schließen. Wir werden ihre Bewegungen bewundern, dem rythmischen Klang ihrer Stimmen einen Augenblick zuhören und werden beim Schauen und Hören versuchen, im Fluge die Regungen ihrer Seele und „den schaffenden Geist zu beschleichen". Nach Honoré d'Autun soll der Priester, den er mit einem etwas kühnen Bilde den „Tragöden" nennt, vor den Augen des Volkes im Theater der Kirche den Kampf und Triumph Christi darstellen und zum Bei-

---

[1]) Montpellier. Ms. H. 304. S. Gasté, op. cit. S. 55.
[2]) „Officium Sepulchri". S. Gasté, S. 65.
[3]) Ms. 178 von Orléans. S. Du Méril, op. cit. S. 115.
[4]) „Mystère de l'apparition à Emmaus". Ms. 178 von Orléans. S. Du Méril, S. 122.
[5]) Ms. 178 von Orléans, Du Méril, op. cit. S. 213. „Résurrection de Lazare."
[6]) Sepet, op. cit. S. 264 und Gasté, op. cit. Appendix zur „Fête des fous".

spiel dadurch, daß er die Arme ausbreitet, die Kreuzigung des Welterlösers andeuten.[1]) Diese Ratschläge aus dem 12. Jahrhundert fanden im liturgischen Drama mehr noch, als im einfachen Offizium Beherzigung, und sicherlich haben auch die Erfindungskraft und der Schaffensdrang der Mönche und jungen Geistlichen viel zu der schon recht großen Genauigkeit der Rubriken beigetragen. Es war ohne Zweifel ein edler Wettstreit zwischen ihnen, wer die Persönlichkeit, die er ausfüllen sollte, mit dem meisten Ausdruck in Vortrag und Bewegungen darstellen würde. Und sie fanden schon zu jener Zeit eine Entschädigung in dem angstvoll-neugierigen Ausdruck der gespannten Mienen, im Lachen und mehr noch im Weinen der Zuschauer.

Es ist wunderbar, mit welcher Unruhe in den Zügen die drei Marien mit hohlen Augen und irrenden Blicken, „wie Menschen, die etwas suchen",[2]) nach dem Grabe hin gehen.

Und welche raffinierte Kunst liegt schon in der Pantomime von Maria Magdalena, die erst ihre Gefährtinnen und die Engel sich etwas entfernen läßt, dann, noch unschlüssig, zu wiederholten Malen in das „Monument" hineinschaut und schließlich, da sie den Gesuchten nicht findet, ein wenig zur Seite tritt und scheinbar zu weinen anfängt. Die Engel kommen nun sofort wieder und lassen sich am Grabe nieder. Maria Magdalena aber bricht in Klagerufe aus, tritt wieder an das Grab und bleibt weinend in Betrachtung versunken davor stehen. Aber während sie schluchzt, beugt sie sich nieder und sieht das Grab an: sie antwortet seufzend den Engeln, die sie nach der Ursache ihres Schmerzes fragen. Nun erscheint Christus als Gärtner, fragt sie seinerseits aus und kommt dann nach einem Augenblick im seidenen Chorhemd, das Kreuz in der Hand, wieder. Maria Magdalena, die ihn wiedererkennt, will nun seine Füße küssen, aber er weicht zurück, wie um sich dieser Zärtlichkeit zu entziehen, und mit der Aufforderung, ihre Tränen zu stillen, verschwindet er.[3])

Ist die Rubrik, die wir etwas frei übersetzt haben, nicht ein ganzes Gedicht? Und wie konnte sich hier der dramatische Instinkt der Offizianten betätigen! Sie mußten übrigens doch ein gewisses eigenschöpferisches Talent haben, um selbst Befriedigung zu finden und bereits verwöhntere Zuschauer zufrieden zu stellen. Als die Weisen mußten sie nach der Anbetung scheinbar einschlafen und durften erst wieder beim Anruf des Engels

[1]) Übersetzt nach dem Text bei Creizenach, op. cit. 1. Bd. S. 11.
[2]) „Dunstan Concordia" (10. Jahrhundert) in Lange, S. 38.
[3]) „Office du Sépulcre de Rouen", S. 63.

erwachen, der ihnen rät, auf einem andern Wege heimzukehren, um dem Zorne des Herodes zu entgehen;[1]) als unschuldige Kinder und Opfer der Wut dieser Fürsten, mußten sie wie tot auf den Steinfließen liegen;[2]) als jüdische Fürsten, die von seiten des kleinen Königs der Könige eine spätere Usurpation fürchten, mußten sie, — zur großen Freude der Zuschauer, — durch eine lebhafte Gestikulation ihren heftigen Zorn ausdrücken;[3]) als Rabbiner der Synagoge mußten sie bei den Aussagen der Propheten ihre Gesichter zu einem fratzenhaften, ungeheuren Lachen verziehen.[4]) Sie mußten auch jenen Ausdruck der Traurigkeit oder des gravitätischen Ernstes annehmen können, mit dem die religiösen Malereien damaliger Zeit sie uns mit Vorliebe darstellen.

Hatten die drei Marien den göttlichen Leichnam gesalbt, so nahmen sie die ernste, betrübte Miene an,[5]) die unmerklich das Gesicht verlängert und verzerrt hat, so daß es dann jene Idealvorstellung des Mittelalters von Schönheit erreichte: — die langen weinerlichen Gesichter —, über die wir uns wundern, wenn wir die ersten primitiven Abbildungen dieser bekümmerten und verängsteten Gestalten betrachten. Auch die Stimme der Schauspieler mußte weinerlich klingen,[6]) denn man gab sehr viel auf die Stimme. Das ist schließlich bei diesem Drama nicht verwunderlich, da es viel eher ein Melodram im eigentlichen Sinne des Wortes oder, um einen ganz modernen Ausdruck zu gebrauchen, ein musikalisches Drama war. Daher bestimmen auch die Textbücher genau, daß einer, der eine bestimmte Rolle hat, das Evangelium lesen soll oder ein anderer, der eine für die Persönlichkeit passende Stimme hat.[7]) Die Manuskripte sind auch voll von Bemerkungen, in denen der Schauspieler gebeten wird, mit klarer Stimme zu singen. Übrigens haben unsere Offizien noch viel genauere und eingehendere Angaben: der Leser des Evangeliums der Karwoche, welcher die Rolle Jesu übernimmt, spricht mit weicher Stimme, der, welcher den Judas gibt, mit scharfer, unangenehmer.[8]) In unsern liturgischen Dra-

---

[1]) „Office de l'Etoile de Rouen", in Gasté, S. 51.

[2]) „Office des Mages de Rouen", ibid. S. 57.

[3]) „Office des Mages d'Orléans", vgl. Du Méril, S. 167 und den schon zitierten Text von Bilsen.

[4]) Vgl. Schmeller, „Carmina burana", abgedruckt bei Du Méril, S. 192.

[5]) „Office du Sépulcre de Rouen", in Du Méril, S. 97, oder „Mystère de la Résurrection d'Orléans", ibid. S. 110.

[6]) „Office du Sépulcre", in Gasté, S. 65.

[7]) „Office de saint Florian", VII, in Lange, S. 120.

[8]) Sepet, op. cit. 3. Bd. S. 10.

men soll der Engel eine „süßtönende“ [1]) Stimme, die Frauen sanfte Stimmen [2]) haben.

Diese Feststellung kann zum Verständnis eines der „devis“ von Bonaventura Des Périers [3]) dienen:

„Man muß nämlich wissen, daß besagter Pfarrer gar mancherlei Dinge nach seinem eignen Gutdünken trieb und nichts gut fand, was von seinen Vorgängern eingeführt worden war, so der Vorgesang, das Responsorium, das Kyrie, Sanctus, Agnus Dei. Er sang sie oft nach seiner Weise; aber besonders behagte ihm nicht die Art, wie man gewöhnlich in den Kirchen die Passionsgeschichte las; und er sang sie gerade in entgegengesetzter Weise: wenn nämlich Unser Herr etwas zu den Juden oder zu Pilatus sagte, lies er ihn ganz laut und klar sprechen, so daß ihn jeder verstand. Und wenn die Juden oder jemand anderes an die Reihe kam, sprach er so leise, daß man ihn kaum hören konnte . . . .

Als nun einmal die Passionsgeschichte daran kam (es war am Karfreitag), da sprach er sie nach seiner Weise und es schallte in der ganzen Kirche, als er rief: „Quem quaeritis?“ Aber als er zu sagen hatte: „Jesum Nazarenum“, sprach er so leise er konnte. Und in dieser Weise setzte er die Passionsgeschichte fort.“

Dagegen erhebt eine der Kirchenbesucherinnen Widerspruch:

„Wie!“ sagte sie, „Ihr habt eine Passion nichts weniger als gut gelesen! Wenn Unser Herr spricht, schreit Ihr, als ob Ihr in der Markthalle wäret; und wenn es Kaïphas oder Pilatus oder die Juden sind, sprecht ihr sanft wie ein verliebtes Mädchen. Ist es recht von Euch, so zu reden? Wozu seid Ihr denn Pfarrer? Von Rechtes wegen sollte man Euch Eure Einkünfte entziehen, so würde man Euch Euren Fehler schon zeigen!“

Die Antwort des Geistlichen lautet recht freundlich:

„Ich weiß wohl, daß die andern Pfarrer die Passion ganz anders singen. Ich könnte sie genau so singen wie sie, wenn ich wollte; aber sie verstehen nichts davon. Kommt es denn diesen Schurken von Juden zu, ebenso laut zu sprechen wie Unser Herr? Nein, nein, liebe Frau, seid überzeugt, daß ich in meiner Parochie Gott den Herrn sein lassen will, und er soll es sein, so lange ich lebe; die andern mögen es in ihrer Parochie halten, wie sie es verstehen.“ —

[1]) „Dulcisone“. „Dunstan Concordia“ in Lange, S. 38.

[2]) „Office de Soissons“, ibid. S. 25.

[3]) „Nouvelles récréations et joyeux devis de B. Des Périers“, hrsg. von L. Lacour, Paris 1874.

Was nun die Bildung der Schauspieler betrifft, so war sie nicht sehr bedeutend: gerade genügend lateinisch, um die Rubriken verstehen zu können und, wenn möglich, den Text, dessen Feinheiten aber ohne Zweifel nicht viele begriffen, — ebenso wenig wie unsere katholischen Chorknaben verstehen, was sie singen. Mitunter wird indessen von ihnen eine gewisse Selbständigkeit und Improvisationsgabe verlangt, so zum Beispiel in Rouen, wenn die bewaffneten Geistlichen, die das Grab bewachen, sich mit einander unterhalten. Oft verfassen sie selbst Verse, deren Einschaltung in die dramatischen Offizien man ruhig duldete.

Wenn wir etwas mehr in die Regungen ihrer Seele eindringen, so finden wir viel Ernsthaftigkeit, das volle Bewußtsein, eine religiöse Rolle zu spielen und den Geist überzeugter Frömmigkeit im Hinblick auf ihre ewige Seligkeit. Ihre Aufrichtigkeit ist vollkommen. Wenn sie laufen müssen, wie Johannes vor Petrus, so tun sie es mit feierlicher Gemessenheit.[1]) Und Maria Magdalena versenkte sich ohne Zweifel, von der Handlung fortgerissen, indem sie Tränen heuchelte, in einen wirklichen Schmerz hinein, und vielleicht ging das soweit, daß sie wirklich weinte.[2])

So aufrichtig aber auch alle Bewegungen waren, sie behielten doch immer eine Art Steifheit, unter der sich eine gewisse Einfalt, eine gewisse linkische Unbeholfenheit des Gefühls verbarg.

Die Schauspieler hatten bei weitem nicht die sittliche Bildungsstufe der Personen, deren Rolle sie lernten, wenigstens soweit man nach dem Bilde der damaligen Gesellschaft urteilen muß, das uns Guibert de Notgens in seinen merkwürdigen Bekenntnissen zeichnet;[3]) hoffen wir jedoch, daß nicht alle Geistlichen des 11. und 12. Jahrhunderts den großen Vikaren von Amiens glichen, die im Jahre 1496 die Erlaubnis, im Chor zu spielen, nur unter der Bedingung erhielten, daß sie sich nicht auf den Straßen und Plätzen der Stadt an dem bei dieser Feierlichkeit üblichen Unfug beteiligten.[4])

---

[1]) Ms. von Orléans Nr. 178. In Du Méril, S. 113.

[2]) „Officium Sepulcri" von Coutence, in Gasté, S. 58.

[3]) Dazu vergleiche man das interessante Werk von B. Monod, „Le moine Guibert et son temps." Paris, Hachette, 1905.

[4]) „Actes capitulaires de la cathédrale d'Amiens", zitiert von Sepet. Op. cit. 8. Serie, 3. Bd. S. 246, A.

Achtes Kapitel.

Die Zuschauer.

Im Prinzip fanden die Offizien des Grabes, der Auferstehung und der Jünger zur Osterzeit statt, und ebenso die der Hirten, der Weisen und der Unschuldigen am Tage und zu der Stunde, wo die Liturgie regelmäßig diese dramatischen Ereignisse feierte. Aber schließlich machte man den Wünschen der Zuschauer einige Zugeständnisse, selbst auf die Gefahr hin, die Ordnung der religiösen Zeremonien umzustoßen; schon der „Daniel d'Hilaire" kann ohne Unterschied am Morgen oder am Abend aufgeführt werden,[1]) am häufigsten geschah es allerdings abends.

Frauen und Männer, Studenten und Mönche, Unfreie und Adlige, Bauern und Bürger, alle sind sie gleich gierig nach dieser Art von Schauspiel, so sehr, daß sie, wie wir sahen, sich selbst unter die Schauspieler mengten, in gewissen Rollen für die Geistlichen eintraten und sich später zu ausschließlich weltlichen Confrérien verbanden.

Der Herr der Gegend selbst geruht, sich in die erste Reihe der Zuhörer zu setzen, und zuweilen reicht ihm der Schauspieler mitten in dem kleinen Drama als Zeichen der Ehrerbietung den Hostienteller zum Kuß.[2])

Wir können bei allen Anwesenden zweierlei Gefühle hauptsächlich unterscheiden, den Glauben und die Neugierde. Diese wächst immer mehr, je mehr sich die Inszenierung und der Text entwickeln und ist schließlich eine der Hauptursachen dieser Entwickelung selbst gewesen. Man darf jedoch nicht vergessen, daß das Volk in dem Zusehen einen Gewinn für sein Seelenheil erblickt. Deshalb strömt auch in Worms die Menge in Scharen zur Vorstellung der „Auferstehung", und im Glauben, dadurch dem Tode zu entrinnen, drängt sie sich schiebend und

[1]) Sepet, op. cit. S. 226.

[2]) Text von Eichstädt, in Lange, S. 42.

stoßend in die Kirche, um zu gleicher Zeit wie Mönche und Vikare hineinkommen zu können.[1])

Der Glaube des Publikums drückt sich auch in den Gesängen in der Volkssprache aus, mit denen es den Dienern des Gottesdienstes antwortet.[2])

Neugierde ist es dagegen, wenn es sich auf dem Wege, den die Prozession der Propheten Christi nimmt, stößt und drängt, um den Scheiterhaufen, auf dem Daniel verbrannt werden soll, anzünden und brennen zu sehen.[3])

Welche Freude rief nicht bei den Anwesenden die Wettlaufszene zwischen Petrus und Johannes hervor, welche in Deutschland eine so ausgezeichnete komische Wiedergabe fand![4]) Wie belustigten sie sich über den Spezereienhändler, bei dem die drei Marien ihre Salben kauften, oder über die Weisen, wenn sie Herodes in einem Kauderwelsch anredeten, das etwa dem Türkischen bei Molière oder den Beschwörungsformeln der Zauberer glich,[5]) oder dann über den Zorn des Herodes, der wie ein Hanswurst mit Händen und Füßen um sich schlägt, die Könige wütend mit seinem Stocke bedroht und sich selbst töten will.[6])

Eine besondere Vorliebe jedoch hat das Publikum bis in unsere Tage für die Erscheinung von wirklichen oder künstlichen Tieren bewahrt. Der Schwan, der Lohengrin trägt, oder die Panther, die in der Walküre die edle, eifersüchtige Gattin zu Wotan bringen, interessieren die obersten Ränge unendlich mehr als der Gesang der Personen selbst. So war es auch mit dem sprechenden Esel Bileams. Nichts aber ging über das tolle Gelächter des Volkes in Beauvais,[7]) wenn der Geistliche, nachdem die Jungfrau auf ihrem Esel in die Kirche geritten war, im Chor ein „Introïte", dann das Kyrie, Gloria und Credo anstimmte, dessen letzte Takte ein näselndes „häng, hang" waren, und der Jubel erreichte seinen Höhepunkt, wenn alle Kehlen zugleich auf das „häng, hang" mit einem dreimaligen schauderhaften „Ya"-Geschrei antworteten. Diese übergroße Freiheit, die man dem Publikum ließ, artete natürlich in Exzesse, Unfug und Frech-

---

[1]) Das gab Veranlassung zu einer Verordnung der Wormser Synode vom Jahre 1316, daß das Mysterium vor dem Eintritt des Publikums gespielt werden solle.

[2]) Zum Beispiel in Salzburg und Freising. Zum ersten der beiden Texte siehe Lange, S. 102.

[3]) In Rouen, vgl. Gasté, S. 19.

[4]) Dazu vgl. die eigenartige Studie von Wilmotte: „La naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux". (Auszug aus den Annalen des Kongresses für vergleichende Geschichte, 1900. Mâcon, Protat. 1900.)

[5]) „Office des Mages de Narbonne", in Gasté, S. 51.

[6]) Text von Bilsen (s. o.) und Wilmotte, op. cit. S. 9.

[7]) Vgl. Gasté, S. 25.

heiten aus, — besonders beim Hirtendrama, — und oft wurden strenge Erlasse dagegen gerichtet.[1]) Wie aber hätte man auch das Gewaltsame, Ungestüme im Fühlen dieser Menge unterdrücken sollen, die genau so übermäßig beim Lachen war wie beim Weinen? So belustigte sich das Publikum, wenn der Soldat, die „Unschuldigen" tötend, ausruft:

„Kind, lerne sterben!"[2])

über diesen brutalen Scherz, wie es auch später die widerlichen Späße der Henker und „Tyrannen" belacht. Sobald es aber sieht, wie Rahel, die untröstliche Mutter, sich schluchzend über den Leichnam ihres toten Kindes wirft, dann sind diese einfachen Herzen aufs tiefste erschüttert, und das vergossene Blut ruft bei ihnen den Eindruck physischen Schmerzes hervor. Beim Anblick des Leides dieser Mutter, die an den Leichen der unschuldigen Opfer zusammenbricht, fangen die Mütter, die unter den Anwesenden sind, selbst zu schluchzen an.

In diesem plötzlichen Übergang vom Lachen zum Weinen zeigt sich so ganz das Wesen mittelalterlichen Geistes. Wie die Kinder lachen sie mit einem breiten, gutmütigen Lachen über die harmlosesten Dinge, über einen erhobenen Stab, über einen sprechenden Esel, über einen Juden, der mit dem Kopfe wackelt und dem Fuße stampft; und mit derselben Leichtigkeit zerfließen sie in Tränen.

Genau so war es ja mit den rauhen Kriegshelden jener Zeit, die unter ihrer Panzerrüstung ein kindliches, sanftes Herz hatten und in Ohnmacht fielen wie schwache Frauen.

Seelen waren es, die nicht für Seelenkämpfe gemacht waren, aber ganz wunderbar allen Freuden und jedem Schmerze sich anpaßten, wie sie in ihnen diese ersten einfachen, rohen, naiven Dramen wachriefen.

---

[1]) Gasté, S. 35 A.

[2]) „Ordo Rachelis" von Freising. Du Méril, S. 171.

Zweites Buch.

Die Inszenierung im halb-liturgischen Drama.

Einleitung.

Wie wir bereits erwähnt haben, handelt es sich hier fast ausschließlich um das Adamsspiel. In der unendlich trostlosen Öde des mittelalterlichen Theaters, unter dem unerquicklichen Wust von theologischen Dissertationen, von Klagen über das Elend der Zeit, von Huldigungsschriften und albernen Possen macht der ermüdete Historiker hier wie an einer erfrischenden Oase Halt: Geist ohne gesucht oder gewollt zu sein, ein reiner Stil, ein angenehmer Rythmus, ein Hauch von Poesie, der einige Dialoge durchweht, eine außerordentlich feine Psychologie, alles das unterscheidet dieses Stück des 12. Jahrhunderts[1]) vorteilhaft von denen vergangener und kommender Jahrhunderte.

Der Teufel erscheint hier vielmehr als angenehmer Verführer, als ein Höllen-Don Juan, denn als das grinsende Ungeheuer, wie ihn dann später die Mysterien kennen. Man höre, wie der Listige den Gatten schlecht zu machen sucht:

„Jo vi Adam, mais trop est fols!“	„Ich habe Adam gesehen, er ist zu toll!“

Eva berichtigt ihn:

„Un poi est durs!“	„Er ist etwas schwierig.“

Der Teufel:

„Il serra mols.	„Er wird schon weich werden.
Il est plus dors que n'est emfers.“	Eigensinniger ist er als die Hölle.“

Das Weib verteidigt mit einem Rest von Scham ihren Gatten:

„Il est mult francs.“	„Er ist sehr edel.“

Aber nun höre man, wie es der Teufel versteht, der koketten und eitlen Frau Schmeicheleien zu sagen:

---

[1]) Wenn man der herrschenden Ansicht Glauben schenken soll. Anders ist die Meinung von Paul Meyer, der auch nicht zugibt, daß der Text anglonormannisch sei. „Ich sehe keinen stichhaltigen Grund“, schreibt der hervorragende Romanist, „warum man dieses kleine Mysterium England zuweisen soll, das nicht vor der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden zu sein scheint.“ („Romania“, Oktober 1905, S. 657.)

„Ainz est mult sers.
Cure nen voelt prendre de soi;
Car la prenge sevals de toi.
Tu es fieblette et tendre chose,
E es plus fresche que n'est rose;
Tu es plus blanche que cristal,
Que neif que chiet sor glace en val.
Mal cuple em fist li criator:
Tu es trop tendre e il trop dur;
Mais neporquant tu es plus sage,
En grant sens as mis tun corrage.
Par içо fait bon traire a toi.
Parler te voil".[1])

„Ja, doch ist er sehr unterwürfig
Und nimmt sein eignes Interesse nicht wahr.
Nun möge er aber wenigstens an das Deine denken.
Du bist ein schwaches und zartes Geschöpf,
Und frischer wie die Rose,
Weißer bist Du als Kristall
Und als der Schnee, der auf dem Eis im Tale liegt.
Ein ungleiches Paar hat der Schöpfer geschaffen:
Du bist zu zart und er ist zu rauh;
Aber Du bist doch die weisere,
Verständiger und hast mehr Mut.
Darum tut er gut, Dir zu folgen.
Mit Dir möchte ich reden."

Man sollte lange nicht wieder eine ähnliche Sprache auf dem Theater hören! Und doch ist dieses Adamsspiel fast noch ein Offizium: es beginnt mit der lectio, auf die ein wohlbekanntes Responsorium folgt; Gott, der nicht genannt wird, den aber die lateinischen Rubriken ehrfürchtig mit dem Namen „Salvator" oder „Figura" bezeichnen, ist in geistliche Gewänder gekleidet, und der Chor singt bei allen Teilen des Dramas mit. Es schließt dann mit der Prozession der Propheten Christi. Sobald dieser den Vätern seine Gebote erteilt hat, zieht sich Gott in die Kirche zurück. Damit ist bereits gesagt, daß das Drama sich auch auf dem Vorplatz der Kirche abspielt, da das Schiff zu schmal war, um die Menge zu fassen, die sich zu diesen Schauspielen drängte; vielleicht war auch das Kapitel der Ansicht, daß das Drama zu weltlich war, um unter den Säulen des Gottestempels aufgeführt zu werden.

[1]) Wir geben den Text nach der Ausgabe von Dr. Karl Graß wieder. (Romanische Bibliothek, Nr. 6, Halle, Niemeyer, 1891.)

Erstes Kapitel.

Gerüste, Dekorationen, Organisation.

Einige Fuß von der Erde erhob sich auf dem Kirchplatz ein Gerüst, von dem Stufen herabführten. Vor diesem drängte sich in der Entfernung von einigen Metern die neugierige Menge, deren Hauptinteresse der Hölle galt. Wir kennen deren Form nicht genau und wissen nur, daß es vielleicht schon ein offner Schlund war, der den Dämonen Durchgang gewährte und in einen Festungsturm hinabging, aus dem mitunter ein dunkler Qualm herauskam.

Unerklärlicherweise geben uns die oft so vollständigen Bühnenanweisungen gar keine nähere Beschreibung dieser Dekorationen, während der Verfasser des Auferstehungsfragmentes aus dem 12. Jahrhundert[1]) in der Vorrede darauf Bedacht nimmt, den Zuschauern zu erklären, was die „lius" oder „estals" bedeuten, die sich ihren Augen darbieten. Sie enthielten ein Kruzifix, ein Grabmal, einen Kerker, die Hölle und den Himmel, dann Galiläa, das Schloß von Emmaus und die Sessel für Pilatus, Kaiphas, die Juden, Josef von Arimathia und Nikodemus.

Der Verfasser des Adamsspieles hat uns jedoch verraten, daß das Paradies durch eine Erhöhung gebildet wird, ohne Zweifel also ein „échafaud"; dieses ist mit Vorhängen und seidenen Stoffen behangen, die so weit in die Höhe gehen, daß die Leute im Paradies bis zu den Schultern verdeckt sind. Duftende Blumen und Blätterwerk sind dort umhergestreut, „auch Bäume verschiedener Art sollen da stehen und Früchte an ihnen hängen, damit der Ort gar lieblich erscheine".[2])

Diese Bühnenanweisung offenbart ein zartes dichterisches Empfinden und verrät die schwer zu verwirklichende Fantasie

[1]) Veröffentlicht von Jubinal, zitiert von Du Méril, S. 68, A. 4. Gaston Paris verlegt diese Auferstehung ins 13. Jahrhundert. („Poésie au moyen âge", Paris, Hachette, 1895, S. 237.)

[2]) Adamsspiel, S. 3.

eines Mannes, der empfänglich für die Schönheiten der Natur ist und die Zuschauer ein wenig die Wohlgerüche atmen lassen möchte, an denen sich die ersten Vorfahren des Menschengeschlechtes erfreuten.

Vielleicht aber wandte sich die Aufmerksamkeit des Publikums mehr der Hölle zu, deren Pforten sich unaufhörlich öffneten und über den grinsenden Teufelsgestalten wieder schlossen, die das Kommen des Messias in höchste Wut versetzte. Die Propheten verkünden es von einer kleinen Estrade oder einem dazu errichteten Sitze aus.[1])

Man belustigte sich über den Rauch, der in dicken Schwaden aus den Höllentürmen hervorquoll.[2]) Der Ort des Fluches und der Qualen war übrigens der Geschichte des Theaters nichts Neues; schon im Drama der klugen und thörichten Jungfrauen, das aus dem 11. Jahrhundert stammt und eine Mischung von Latein und Volkssprache darstellt, sieht man, wie die Teufel diejenigen in die Hölle[3]) stürzen, deren Seele zu lange in Sünden geschlafen hat.

Eine neue Erfindung jedoch, die dem Urheber einen besonderen Platz in der Geschichte der Maschinerie sichert, ist die künstliche Schlange, die sich am Stamme des verbotenen Baumes entlang ringelt und Eva die verhängnisvolle Frucht anbietet.

An anderen Stellen trägt Abel einen durch seine Kleidung verdeckten Korb auf dem Rücken, „den Kain durchsticht", sodaß er seinen Bruder sehr naturgetreu erschlagen kann.[4])

Alle diese schon sehr vollkommenen Tricks verlangen die fortwährende Anwesenheit eines aufmerksamen Theatermeisters, der zwar nicht erwähnt wird, der aber auch unentbehrlich ist, um die Propheten gut zu gruppieren und ihr Auftreten zu regeln. Der Chor ruft sie einzeln an und erfüllt so die Aufgaben, die, wie wir sahen, an anderen Stellen dem heiligen Augustin zufallen.

---

[1]) Ibid. S. 42 und 15.

[2]) Ibid S. 33.

[3]) Du Méril, S. 257. Es besteht ein großer Unterschied zwischen dem Drama des Gatten und unserm Adamsspiel. Das erstere nähert sich mehr der Liturgie und wird noch fast ganz gesungen. Vgl. Tiersot, „Historie de la chanson populaire". Paris, Plon, 1899. S. 490—91.

[4]) „Adamsspiel" S. 41.

Zweites Kapitel.

Der Verfasser.

Wie bedauerlich ist es, daß wir den Verfasser des Adamsspieles nur durch sein Werk kennen! Er muß die Seele eines Künstlers gehabt haben und nur der feinsinnige Adam de la Hale oder Gréban sind mit ihm zu vergleichen. Aber er hat mehr Geist als letzterer, weniger Längen in seinem Werke und redet eine schönere Sprache.

Ohne Zweifel war er Geistlicher, denn er kennt seine Responsorien und sein Kirchenlatein; auch tritt der erzieherische Zweck zu stark in der Prozession der Propheten zu Tage. Übrigens zeugt schon die Komposition des Manuskriptes, das ein liturgisches Drama, Hymnen, Sequenzen und Heiligenleben[1]) enthält, von dem erzieherischen Werte, den man dem Stücke beimaß.

Als echter Geistlicher und Feodal-Mensch des Mittelalters sieht er das Verhältnis von Adam zu seinem Gotte wie das des Vasallen zu seinem Herrn an, das heißt wie ein Rechtsverhältnis, von dem er infolgedessen auch in juristischen Ausdrücken spricht.

„Vers mon seignor sui si mesfait,
N'en puis od lui entrer em plait;
Car jo ai tort e il ad droit.
Deu! tant a ici malvais plait!“ [2])

„Großes Unrecht habe ich gegen meinen Herrgott begangen,
Ich kann mit ihm in keinen Streit eintreten,
Denn ich bin im Unrecht, und auf seiner Seite ist das Recht.
O Gott, wie schlimm steht es mit meiner Sache!“

Aber er ist doch mehr literarisch als juristisch gebildet gewesen. Ohne Zweifel hat er die unzähligen Romane gelesen, an denen die Töchter der Ritter um die Mitte des 12. Jahrhun-

[1]) Adamsspiel, Einleitung S. V.
[2]) Ibid, S. 23.

derts am Herdfeuer herumbuchstabierten. Vielleicht waren ihm die Werke Chrestiens de Troyes bekannt, vielleicht auch der „Äneas" oder der „Roman von Theben", worauf jene hübschen Vergleiche schließen lassen, die den Romanen so vertraut sind:

„Du bist weißer als Kristall und als der Schnee, der auf dem Eis im Tale liegt."

Daher hat er die wohlklingenden Redewendungen, all die süßen Worte genommen, die ein Mann in seinem Herzen findet, wenn er eine Frau betören will. Er kennt die Gebote der Ehre ganz genau, deren strenge Forderungen die Lyrik seiner Zeit verkündet. Daher bekennt sich Adam selbst als Verräter und Bösewicht vor Gott, seinem Herrn und Gebieter. Ist es nun auch die Lyrik, die unsern Dichter die schöne knappe, so ganz „französische" Sprache reden läßt, die den Stempel des goldnen Zeitalters der mittelalterlichen Literatur trägt? Man höre die Freude Evas, als sie von der verbotenen Frucht gekostet hat und nun deren Zauberkraft und Süßigkeit preist:[1])

„Gusté en ai; deus! quel savor!
Unc ne tastai d'itel dolçor!
D'itel savor est ceste pome —

Adam:

De quel?

Eva:

D'itel n'en gusta home!
Or sunt mes oil tant cler veant,
Jo semble deu le tuit puissant;
Quanque fu e quanque doit estre
Sai jo trestut, bien en sui maistre.
Manjue, Adam, ne fai demore
Tu le prendras en mult bone ore."

„Ich habe davon gekostet! Gott! welche Süße!
Niemals hab ich so Köstliches geschmeckt!
Von solcher Süßigkeit ist dieser Apfel, —

Adam:

Von welcher? (Süssigkeit.)

Eva:

Wie sie noch nie ein Mensch empfand.
Nun sind meine Augen allsehend,
Ich gleiche dem allmächtigen Gotte;
Alles, was war, und alles, was (sein) wird
Weiß ich nun, und werde Herr darüber sein.
Iß, Adam, zögere nicht mehr,
Es wird zu Deinem großen Glücke sein."

Indes, eines erweckt doch Verdacht: Es ist viel Weltliches in dem Drama. Der edle Mann der Kirche hätte gar oft die Lektüre von der Kunst zu lieben vornehmen müssen, um einen

[1]) Adamsspiel, S. 21, Vers 302—311.

so geschickten und leichtherzigen Verführer darzustellen, wie es der Teufel ist. Er hat die Figur des Erbfeindes, des „anemi", zu sympathisch gemacht, und der Eindruck, den man von dem Drama hat, ist der, daß man eigentlich nicht zu streng gegen das Weib sein kann, das sich von einem so bestrickenden Wesen hat betören lassen. Vielleicht geht aber Jacobsen[1]) wieder zu weit, wenn er schon in Adam, Eva und dem Teufel die drei Personen der Farce: Mann, Frau, Verführer, sehen will.

Wir können hier unsere schon zu kühnen Vermutungen nicht noch weiterführen; wir haben versucht, die Seele des unbekannten Verfassers mit allen Strahlen zu durchleuchten, die sie in seinem Werke gelassen hat und müssen nun Abschied von ihm nehmen, um bewundernd zu sehen, wie er versuchte, seines Geistes Wehen auch in den Schauspielern wirksam zu machen.

[1]) Jacobsen, „Det komiske Dramas oprindelse og udvikling i Frankrig for Renaissancen", Kopenhagen, Bojesen, 1903, S. 105.

Drittes Kapitel.

Die Schauspieler.

Die Kostüme des Adamsspieles stellen, wie das Stück selbst, ein Übergangsstadium dar.

Man findet noch priesterliche Gewänder, aber sie bieten einen merkwürdigen Anblick; sie sind so zu sagen verweltlicht. Gott hat die Dalmatika an,[1]) wenn er auf dem Trone sitzt, aber er legt noch eine Stola um, wenn er Adam verdammt und dessen Sturz verkündet. Sollte das ein Zeichen seiner obersten Gerichtsbarkeit sein?[2]) Der Engel, der die unglücklichen Sünder verjagt und mit dem flammenden Schwert in der Hand das Paradies bewacht, ist mit einem Chorhemd bekleidet.[3]) Das sind liturgische Personen. Adam dagegen hat eine rote Tunika an, die man vielleicht im Garderobenbestand der Kirche hatte; Eva, die Kokettere, ist in Weiß gekleidet, — vielleicht eine Abänderung des Chorhemdes, — und hat ein weißseidenes Frauengewand an, dem es an Feinheit nicht fehlte. Das stellt schon ein fremdes Element dar, wenn es sich nicht etwa um einen umgeänderten Chormantel handelt.[4])

Das Symbolische erscheint klar in den blutroten Gewändern des Mörders Kain und den weißen seines Bruders. Überraschend ist ein kleiner Zug: sobald Adam nach dem Genusse des Apfels die Tragweite seiner Sünde einsieht, versteckt er sich hinter einer Leinwanddekoration, sodaß er nicht vom Publikum gesehen werden kann, legt seine prächtigen Gewänder ab und zieht ganz ärmliche Kleider an, die aus Feigenblättern zusammengenäht sind. Wahrscheinlich nahm man dazu gewöhnliche Weinblätter. Diese Zurückhaltung, den Urahnen des Menschen vollständig be-

---

[1]) Adamsspiel, S. 3.

[2]) Sepet, op. cit. 4. Serie, 4. Bd., S. 269 und 270 und Adamsspiel S. 24.

[3]) Adamsspiel, S. 29.

[4]) Wie Sepet, übrigens ohne andere Beweise, vermutet.

kleidet auftreten und ihn hinter den Kulissen sich an- und ausziehen zu lassen, zeugt von einem Zartgefühl, das die Mysterien der späteren Jahrhunderte keineswegs kannten.

Die erste Bühnenanweisung des Adamsspiel ist in andern Punkten nicht weniger ausführlich:

> „Beide sollen vor Gott stehen, Adam etwas näher, mit ernstem Gesicht, Eva jedoch mit weniger strenger Miene; und Adam soll genau wissen, wenn er zu antworten hat, damit er es nicht zu früh, noch zu spät tue. Aber so soll es nicht mit ihm allein, sondern mit allen Personen sein, man lehre sie, bedächtig zu sprechen und der Sache gemäß, von der sie reden, sollen sie die Bewegungen machen und bei den Versen weder eine Silbe hinzufügen, noch weglassen, sondern alles deutlich sprechen und am rechten Platze. Jeder, der das Paradies nennt, soll es ansehen und mit der Hand darauf zeigen." [1])

Was für Leute es waren, denen der Verfasser diese Vorschriften gab, deren Übergenauigkeit eigentlich etwas Herabsetzendes hat, ist leicht zu ersehen: es sind keine Priester, die an das sichere Auftreten und Vortragen beim geistlichen Offizium gewöhnt waren und Gesangstunde gehabt hatten, sondern Leute aus dem Volke oder dem Bürgerstande, Mitglieder eines „puy" oder irgend einer Confrérie, ungeschickte und ungebildete Leute, die sich auf der Bühne nicht zu benehmen wußten, die eckigen Bewegungen der Anfänger hatten, zu langsam oder zu schnell sprachen, unkünstlerisch deklamierten und die Verse zerhackten oder verdrehten. Solche Leute waren es, denen der Dichter seine zarten und so leicht zu entstellenden Schöpfungen übergab. [2])

Die Teilnahme von Laien an einer solchen Vorstellung würde übrigens nicht etwas einzig Dastehendes zu dieser Zeit gewesen sein; wir wissen, daß Laien von dem Sakristan von St.-Alban in England Chorgewänder und Ausschmückungsgegenstände entlehnten, um das „Jeu de sainte Catherine" von Geoffroy, dem späteren Abbé von St.-Alban, der im Jahre 1147 starb, aufzuführen.

---

[1]) Adamsspiel, S. 3. Übersetzung der lateinischen Rubrik.

[2]) Professor Van Hamel, der hervorragende Romanist in Groninghen, meint — in der liebenswürdigen Kritik, die er der ersten Ausgabe dieses Buches gewidmet hat (Museum, Oktober 1906), — daß diese Vorschriften sich auch auf Priester, die des Deklamierens französischer Verse ungewohnt waren, beziehen können. Vielleicht; indessen kann man doch von seiten des Dichters einen derartigen Zweifel an ihrer Fähigkeit nicht voraussetzen. Wir geben jedoch gern zu, daß sich hierüber Bestimmtes nicht sagen läßt.

Unsere Rubriken sind auch sehr darauf bedacht, die Stellung der Schauspieler festzuzetzen, aber im Gegensatz zu den modernen Bühnenanweisungen bezeichnen sie „rechts" und „links" vom Schauspieler und nicht vom Zuschauer aus.[1])

Schon nach dem Lesen der oben übersetzten Rubrik gewinnt man ein Urteil über die Sorgfalt, die der Dichter in diesem Drama der Mimik der Schauspieler widmete. Ihre Aufgabe war mitunter recht schwierig. So folgt nach der Vertreibung aus dem Paradiese eine ganze stumme Szene zwischen Adam und Eva:

„Nachdem sie aus dem Paradiese vertrieben sind, kauern sie sich bestürzt und traurig nieder. Dann nimmt Adam eine Schaufel und Eva eine Hacke, und sie beginnen die Erde umzugraben und säen Getreide hinein. Nachdem sie gesäet haben, setzen sie sich ein wenig nieder, wie ermüdet von der Arbeit, und, die Augen voll Tränen, betrachten sie von Zeit zu Zeit das Paradies, indem sie sich auf die Brust schlagen. Unterdessen kommt der Teufel und pflanzt in ihr Feld (dargestellt durch einige Krumen Erde) Dornen und Unkraut und verschwindet. Wenn nun Adam und Eva zu ihrem Felde zurückkommen und die Dornen und das Unkraut sehen, werfen sie sich, von Schmerz überwältigt, zu Boden und dann sich wieder hinsetzend, schlagen sie sich Brust und Schenkel, um so durch ihre Bewegungen den Schmerz zum Ausdruck zu bringen.[2])

Es ist eine ganze Psychologie der Geste im Mittelalter, dieses heftige und so merkwürdig realistische Niederwerfen. Alle die Menschen von damals haben diese etwas rohen Bewegungen, um die ursprüngliche Heftigkeit ihrer Gefühle nach außen hin kund zu geben. Man vergleiche, wie nach einem Zeitgenossen, Mathieu Paris („Historia maiorum"), die Abgesandten Kaiser Friedrichs II. die Entscheidung des Konzils von Lyon, das ihren Herrn verurteilte, aufnahmen: „Meister Thaddeus von Suessa aber, Walter von Ocra und die andern Abgesandten des Kaisers und die, welche mit ihnen waren, stießen laute Klagerufe aus, der eine schlug sich die Schenkel, der andre die Brust zum Zeichen des Schmerzes, und kaum konnten sie die Tränen zurückhalten."

Sich auf die Schenkel zu schlagen zum Zeichen des Schmerzes, ist also eine speziell mittelalterliche Ausserung,

---

[1]) „Sit lapis Abel ad dexteram eius . . ." Adamsspiel, S. 37.
[2]) Adamsspiel, S. 30.

und es ist bemerkenswert, daß sie sich im Adamsspiel wiederfindet.[1])

Ganz eigenartig ist auch die Schilderung der ersten Sünder vor Gott: „Sie stehen vor seinem Angesicht, aber nicht ganz aufrecht, sondern etwas gebückt vor Scham, die sie über ihre Sünde empfinden." Noch manche andre Stellung ist da beschrieben, so reizvoll, daß man glauben könnte, ein Maler hätte sie erdacht: Adam, den Apfel nehmend, den ihm seine Gefährtin reicht, wie auf dem berühmten Bilde von van Eyck im Brüsseler Museum; Eva der Schlange zuhörend, die ihr Ratschläge gibt. Alles das sind Szenen, die in der Folgezeit durch Bilder und Glasmalereien auf Kirchenfenstern populär geworden sind. Auch eine Miniature im Manuskript 19184 der National-Bibliothek gibt davon eine anmutige Darstellung: Der Leib der Schlange läuft in einen verführerischen jugendlichen Frauenkörper aus. —

Bei alledem ist das Wesentliche, zu wissen, in wie weit die Schauspieler den künstlerischen Absichten des Dichters gerecht zu werden vermochten, die er in den Bühnenanweisungen ausspricht, ob sie die Wünsche eines Mannes erfüllen konnten, der von seinem Ideal, von schönen und edlen Formen begeistert war. Ohne Zweifel wurde er von den Darstellern schlecht unterstützt. Er hat wohl oft sehen müssen, wie sie eines ausdrucksvollen Spieles unfähig waren, sonst hätte er sie nicht besonders gebeten, mit der Hand nach dem Orte zu weisen, von dem sie zu sprechen hatten, und oft sind wohl seine kunstvoll gebauten Verse entstellt worden, denn immer wieder schärft er ihnen ein, nichts wegzulassen und nichts hinzuzufügen. Die Aussprache ist oft mangelhaft und roh gewesen; vielleicht ist bei den Proben die Reihenfolge der Verse und der Reim verändert worden, — so ließen sich wenigstens die Bemerkungen am Schlusse der ersten Rubrik erklären.

Seltsamerweise gibt mehrere Jahrhunderte später Shakespeare durch den Mund Hamlets den Schauspielern seiner Zeit ähnliche Ermahnungen. Die Erwähnung Termagants und des Herodes scheint darauf hinzudeuten, daß Shakespeare besonders an die Schauspieler des religiösen Dramas gedacht hat. Die betreffende Stelle lautet:[2])

[1]) Man vergleiche ähnliche Äußerungen in der „Göttlichen Komödie", XXIV, 9 (ed. Scartazzini): „Ond' ei si batte l'anca" und in der Bibel, Jeremias, XXX, 1. Siehe die Bemerkung von Jules Camus, „Giornale storico della letteratura italiana", 1904, Fasc. 1, S. 167—168.

[2]) Hamlet, III. Aufzug, 2. Szene. Aus: „W. Shakespeares dramatische Werke." Übersetzt von Schlegel und Tieck. Herausg. von W. Oechelhäußer. 33. Aufl. Deutsche Verlagsanstalt. Der deutsche Gelehrte Prof. Logemann in Gent war so liebenswürdig, uns darauf aufmerksam zu machen.

Hamlet: Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie Euch vorgesprochen habe, leicht von der Zunge weg; aber wenn Ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unsrer Schauspieler, so möchte ich meine Verse ebenso gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt alles vornehm. Denn mitten in dem Strom, Sturm, und, wie ich sagen mag, Wirbelwind Eurer Leidenschaft müßt Ihr Euch eine Mäßigung zu eigen machen und zeigen, die ihr Glätte gibt. O es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester, haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens für nichts Sinn haben als für unverständliche Pantomimen und Lärm. Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasieren[1]) peitschen lassen: es überherodet den Herodes.

Erster Schauspieler: Eure Hoheit kann sich darauf verlassen.

Hamlet: Seid auch nicht allzu zahm, sondern laßt Euer eignes Urteil Euren Lehrer sein: paßt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an; wobei Ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn alles, was so übertrieben wird, ist dem Zweck des Schauspieles entgegen, dessen Aufgabe sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. Wird dies nun übertrieben oder schwach vorgestellt, so kann er zwar den Unwissenden zum Lachen bringen, aber den Einsichtsvollen muß es verdrießen; und der Tadel von einem solchen muß in Eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus voll von andern überwiegen. O, es gibt Schauspieler, die ich habe spielen sehen und von andern preisen hören, und das höchlich, die, gelinde zu sprechen, weder den Ton, noch den Gang von Christen, Heiden oder Türken hatten, und so stolzierten und blökten, daß ich glaubte, irgend ein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht, und sie wären ihm nicht geraten; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach.

Erster Schauspieler: Ich hoffe, wir haben das bei uns so ziemlich abgestellt.

---

[1]) Der englische Text hat: „for o'erdoing Termagant". Im Französischen findet man die Form „Tervagant". Es ist eine der Gottheiten, die das Mittelalter mit Apollo und Mahomet den Heiden zuschrieb. Interessant ist es, daß im „Jeu de St. Nicolas" von J. Bodel (13. Jahrhundert) Tervagant vor Schmerz und Wut schreit, als er entthront wird.

Hamlet: O, stellt es ganz und gar ab! Und die bei Euch den Narren spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht: denn es gibt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberne Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit auf einen wichtigen Teil der Handlung die Aufmerksamkeit zu richten ist.

Das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es tut. Geht, macht Euch fertig."

Viertes Kapitel.

Die Zuschauer.

Jedenfalls aber gelang es dem Dichter, die Zuschauer zu belustigen. Er war nicht einer von den hochdenkenden Menschen, die nur für die Kunst und ein Ideal schufen, er arbeitete auch für das Publikum und hatte einen gewissen Instinkt für das Bühnenwirksame. Er verstand es, sowohl den Mächtigen und Gelehrten zu gefallen, beides eifrige Leser von Abenteuerromanen, als auch gleichzeitig dem gewöhnlichen Volke, dessen Lachen und freudigen Beifall er nicht verschmähte. Für dieses hatte man übrigens schon das erfunden, was wir im 19. Jahrhundert mit unseren „Jahres-Revuen" eingerichtet haben, das heißt, man spielte ins Publikum; und für die Zuschauer damaliger Zeit war es ein Hauptvergnügen, zu sehen, wie die Teufel in ihrer Mitte umhertollten, jedem einen Witz oder einen nur auf ihn persönlich abzielenden Scherz zuriefen und bei jeder Gelegenheit die albernsten Possen trieben.[1])

Aber die Menge liebte eben den Lärm; und der Jubel kannte keine Grenzen, wenn die Teufel in der Hölle heulten, sich balgten und „ihre Töpfe und Kessel mit solcher Gewalt aneinanderschlugen, daß man das Getöse draußen hörte". Dies war übrigens das einzige Belustigende für das Volk, der Geist, den man in den Wortspielen verschwendete, war für sie nur ein Wortklang und blieb ihnen nicht lange im Ohr. Und doch boten diese komischen Zwischenfälle etwas zuviel Zerstreuung, das Volk vergaß dabei den ernsten Zweck der Vorführung, nämlich ihm die Geburt des wahren Heilandes zu zeigen; im übrigen glaubte es nun einmal daran, und während es gläubigen Herzens von der Geburt Christi sang, nahm es gern an den Freuden dieser Welt teil.

[1]) „Discursum faciet per plateam . . .", Adamsspiel, S. 15.

Drittes Buch.

Die Inszenierung in den Mysterien.

Einleitung.

„Die Geschichte des religiösen Dramas im Mittelalter", sagt Gaston Paris,[1]) „zeigt eine seltsame Lücke und, wie man von gewissen Flüssen sagt, ein Verlieren, das sie uns für nahezu zwei Jahrhunderte aus den Augen entschwinden läßt."

Und in der Tat befinden wir uns an einer Stelle der Entwicklung des Theaters, wo wir plötzlich völlig im Dunkel stehen. Wohl wird es durch einige leuchtende Punkte erhellt: den „Théophile" von Ruteboeuf, die reizenden Operetten von Adam de la Hale im 13. Jahrhundert, im 14. die „Mirakel von Notre-Dame", die Mysterien des Manuskriptes der Bibliothek der heiligen Genoveva, die „Passion" des Manuskripts Didot[2]) und den „Tag des Gerichtes", von Em. Roy[3]) veröffentlicht. Aber alle diese Stücke erscheinen uns in unsicheren Umrissen, und wenn wir auch die Verse, in denen sie geschrieben sind, noch lesen und verstehen können, so vermögen wir doch die Art der Bühne, wo sie aufgeführt wurden, nur zu ahnen. Man müßte zu oft die fast immer fehlenden Bühnenanweisungen durch Hypothesen ersetzen, die um so unsicherer sind, als man nie genau weiß, ob die Dekoration wirklich der entsprochen hat, die der Inhalt des Stückes zu verlangen scheint. Gewiß, wir kennen aus dieser Zeit viele „entremets", Zwischenspiele oder pantomimische Mysterien, wie das, was am Dreikönigs-Tage 1378 vor König Karl gespielt wurde. Es behandelte die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon. Ein großes Schiff, „mit einem Kastell vorn und hin-

---

[1]) „La poésie au moyen âge", 2. Serie. Paris, Hachette, 1895, S. 235.

[2]) Weiter oben angeführt.

[3]) „Etudes sur le théâtre français au XIVe siècle. Le Jour du Jugement. Mystère français sur le grand schisme." Publié d'après le manuscript 579 de la Bibliothèque de Besançon, par Em. Roy, Paris, Bouillon 1902. Es muß hier bemerkt werden, daß das Datum, welches Roy dem Mysterium des Gerichts zuschreibt und sogar sein angebliches Thema, das große Schisma, von Noël Valois angezweifelt worden ist. (Journal des Savant, 1905. S. 677—686. Roy hat die Richtigkeit dieser Beweise in seinem „Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle" zugegeben. (Revue Bourguignonne, 1905. 13. Bd. Nr. 3 u. 4. S. 67.) Aber er verlegt auch die Mysterien des Genoveva-Manuskriptes (veröffentlicht von Jubinal) ins 14. Jahrhundert.

ten", besetzt mit bewaffneten Kreuzfahrern, glitt von der rechten Seite der Bühne nach der linken, wo Jerusalem mit seinen Türmen, seinen Mauern und dem Tempel dargestellt war, das die Christen erfolgreich bestürmten.[1]) Indessen gehört es nicht zu unserem Gebiete, hier diese mimischen Mysterien zu studieren; ihre komplizierte Inszenierung, über die wir so zahlreiche Berichte besitzen, würde für sich ein getrenntes Studium erfordern. Wir werden sie nur dann anzuführen haben, wenn sie uns die Inszenierung der Mysterien des 15. und 16. Jahrhunderts erklären können.[2]) Für diese haben wir ein reiches Material von Berichten und hoffen, hier neue Nachweise beizubringen, die dunkle Punkte erhellen sollen.

---

[1]) Zuletzt, nach vielen andern Historikern, von Roy in seiner grundlegenden Arbeit über die Mirakel von Notre-Dame zitiert, die in seinen Band Studien über das französische Theater vom 14. und 15. Jahrhundert eingefügt sind. „La Comédie sans titre", Paris, Bouillon, 1902, S. CXXXII.

[2]) Mortensen („Le théâtre français du moyen âge". Übers. von Philippot, Paris. Picard, 1903) legt mit Recht großen Nachdruck auf den Einfluß der Inszenierung der mimischen auf die der gesprochenen Mysterien.

Erstes Kapitel.

Der Ort der Aufführung.

Wie wir schon angedeutet haben, ist der Ort der Aufführung nicht nur die Kirche und der Vorplatz. Im Jahre 1496 zwar hallte in Amiens der Chor noch einmal wieder von den belebten Szenen des Josephsspieles, das dort von den Vikaren aufgeführt wurde; im Jahre 1533 wurde dasselbe Mysterium von ihnen auf dem Vorplatz gespielt;[1]) zu erwähnen ist auch das Mysterium, das in der Kirche Saint-Maclou in Rouen 1451 aufgeführt wurde.[2])

Der Friedhof, der die Kathedrale von Rouen umgab, diente als Rahmen für die Aufführung des Mysteriums vom heiligen Romanus.[3]) Das Mittelalter hat mit einem seltsamen Widerspruch, einer jener Ironien, die es so liebt, immer den Frieden seiner Kirchhöfe durch lärmende Umzüge, Spiel und Tanz gestört.

Häufiger errichtete man auf dem Marktplatz die breiten Bühnengerüste, wo die Bühnenbilder sich entfalteten, die wir beschreiben wollen; in Laval ist es der „grand pavé", in Romans der „Schusterhof", wo man die große Ulme abschlug und die Bäume beschnitt, um die Zimmerleute bei ihrer Arbeit nicht zu stören.[4]) Der Platz war ganz schattig, da er gegen Norden, Süden und Westen durch hohe Mauern und im Osten durch das Kloster und die Kirche Saint-François, ein großes schönes Gebäude aus dem 13. Jahrhundert, geschützt war.

In Bourges ist es der Rundgang des alten römischen Amphitheaters, den man 1536 für die glänzende Aufführung der Apostelgeschichte, verfaßt von den Brüdern Gréban, verwendete, und

---

[1]) Vgl. Sepet, „Les prophètes du Christ", und Petit de Julleville, „Les Mystères", Paris 1880, 2. Bd. S. 66.

[2]) Vgl. Leverdier, op. cit. Einl. S. XLV.

[3]) Ibid. S. LII Ein Mysterium wurde in Vienne auf dem Friedhof der St. Peters-Abtei im Jahre 1400 gespielt, und in Romans ist die Passion unter den Ulmen des Friedhofes der Klosterschüler im Jahre 1435 aufgeführt worden. Vgl. „Mystère des trois Doms", gespielt 1509 in Romans, veröffentlicht von Giraud und Ulysse Chevalier, Lyon, Brun, 1887.

[4]) „Mystère des trois Doms", S. XLIV.

auf die wir noch häufig zurückzukommen haben. Auf dem „Graben der alten Arena" hatte man für die Zuschauer ein Amphitheater mit zwei Rängen erbaut, das mit einem Zeltdach gegen die Ungunst der Witterung und die brennenden Sonnenstrahlen überspannt war.[1]) Dies erinnert etwas an die kreisförmigen Naturtheater in Cornwallis, die man „Rounds" nannte; von den Rasenbänken aus sahen die Zuschauer die Mysterien des alten und neuen Testamentes an.[2])

Sogar im Kolosseum in Rom wurde die Passion gespielt.[3]) Man lese, was d'Ancona in seinen „Origini del Teatro Italiano"[4]) darüber schreibt: „Welche Erinnerungen, welche Gefühle mußte das heilige Passionsspiel an dem Orte wachrufen, der der Schauplatz der Qualen der ersten Christen gewesen war!"

Endlich, von 1411 an[5]) fanden die Aufführungen der Mysterien, und vom 14. Jahrhundert an sicher, nach Sepet[6]) sogar schon früher, die der Mirakel in einem geschlossenem Raume statt. Der Grund dafür war sehr einfach: Viele Dramen waren Gelegenheitsstücke zu Ehren eines Heiligen oder zur Feier der Wiederkehr eines wichtigen Ereignisses. Da diese Feste oder Erinnerungsfeiern oft in den Winter fielen, froren sowohl Zuschauer wie Schauspieler; und selbst im Sommer verhinderte oft ein Regenguß das Stück bis zum Ende zu führen. Um daher all diesen Unannehmlichkeiten aus dem Wege zu gehen, ließen sich die Confrères de la Passion vom Beginn des 15. Jahrhunderts an im Dreieinigkeits-Hospital nieder, dessen großen Saal ihnen die Prämonstratenser, die Verwalter des Hospitals, vermieteten. Später siedelten sie nach dem Hôtel de Flandre über, und dort fanden eben im Jahre 1541 die glänzenden Aufführungen der Apostelgeschichte statt. Erst später zogen die Confrères nach dem Hôtel de Bourgogne um.

Die Mirakel von Notre-Dame de Liesse, das Werk Jean Louvets, sind zu den Festen[7]) der Confrérie in besonderen Häusern gespielt worden.

---

[1]) Lassay, „Histoire du Berry", in Jubinal, S. XLI.

[2]) „The ancient Cornish drama", herausg. und übers. von Edwin Norris, 2 Bd. Oxford. 1. Bd., S. 218—219, 479. 2. Bd. S. 201, 453 ff.

[3]) Vgl. „La Passione di Christo . . in Coliseo", 1866. Vgl. hierzu: Vattasso, „Per la storia del dramma sacro in Italia", 1905, S. 74.

[4]) 2. Aufl. 1. Bd., S. 354. 355.

[5]) Abbé Leboeuf, „Histoire de la ville de Paris", 1. Bd. S. 74, in Roy, „La Comédie sans titre", S. CCXVII.

[6]) Vgl. seinen Artikel über das vorliegende Buch in der Romania, XXXV, Oktober 1906, S. 615.

[7]) Roy, „La comédie sans titre", S. CXLVIII.

Zweites Kapitel.

Bühnengerüste und Dekorationen.

Das Problem der Inszenierung ist nicht so einfach, wie es den flüchtigen Beobachtungen des Publikums erscheint, das sich über die Unvollkommenheit der Wiedergabe dieses oder jenes Gegenstandes beklagt und dann wieder die Schnelligkeit bewundert, mit der man es plötzlich vom hellen Tage in dunkle Nacht versetzt oder von den Tiefen der Erde zu den Gipfeln der Berge führt.

Unter der Herrschaft des Gesetzes von der Einheit des Ortes kam man schnell zu den außerordentlichen Vereinfachungen des klassischen Theaters, wie im „Brutus" Voltaires, 2. Akt, 1. Szene, wo, wie zögernd die Bühnenanweisung sagt, „das Theater ein Gemach im Palast des Konsuls darstellt, oder darstellen soll." Daher war auch Joh. Elias Schlegel berechtigt vorzuschlagen, man solle an Stelle dieser unbestimmten Angaben einfach setzen: „Die Szene ist auf dem Theater".[1])

Man könnte ebenso gut mit den hübschen Worten Faguets sagen: „Die Szene ist in der Tiefe des menschlichen Herzens".[2]) Aber seit dem romantischen Zeitalter und dem Kampfe gegen die drei Einheiten zwang die Vorliebe für fremde Länder die Regisseure, vor den Augen der Zuschauer eine Serie von verschiedenen Bildern in einem verhältnismäßig engen Raume und in sehr kurzer Zeit vorbeiziehen zu lassen. Es gab da nur ein Mittel, den Anforderungen der Dichter gerecht zu werden: nämlich die Verwandlung, und der Fortschritt bestand besonders darin, diese immer schneller auf einander folgen lassen zu können. Verwandlungen hat das Mysterium nur ausnahmsweise gekannt,

[1]) In A.-W. Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", 3. Ausgabe, Leipzig 1846, 2. Bd. S. 41 f.

[2]) E. Faguet, „Propos de théâtre", 2. Serie, „La mise en scène dans le théâtre classique". Paris 1905.

und dann nur von einem Tage zum andern, wie im Mysterium der „Trois Doms".[1])

Das Mittelalter hat jedoch zwei verschiedene Lösungen gefunden: die Wagenbühne („chariot") und die Simultan-Dekoration. Der „chariot" ist eine besondere Art der Wandel-Dekoration; der Zuschauer bleibt an seinem Platze, während das Bühnenbild wechselt, und zwar so, daß jeder „chariot", der sich auf ein bestimmtes Bild bezieht, in der Reihenfolge der Handlung vor ihm vorbeifährt. Es wird also auf diese Weise eine richtige dramatische Prozession hergestellt, wie wir es noch in Furnes in Flandern sehen können und Du Méril eine solche auch in Valenzia anführt.[2])

In Frankreich war dieses System nicht sehr beliebt. Es sind zwar einzelne Fälle anzuführen: in Béthune gab es häufig „Wagenspiele"; auch in Abbeville und in Lille.[3]) Andere Länder geben jedoch Zeugnisse in viel größerer Menge.[4])

Die englischen „pageants" bieten hierzu die bekanntesten Beispiele. Bei den Coventry-Spielen, für die wir die genauesten Archivurkunden haben, trägt jede Genossenschaft die Kosten für einen „chariot" und stattet ihn mit den Dekorationen aus, die zu dem Teil des zyklischen Dramas nötig sind, der ihm anvertraut ist. Jeder dieser Wagen hat zweierlei Verwendungen: der obere Teil, unter freiem Himmel, dient zur eigentlichen Vorstellung, das Untergestell, verdeckt durch vorgespannte Leinwand, wird als Kulisse und Ankleideraum für die Schauspieler benutzt. Wenn nun der erste „chariot" seine Vorstellung vor dem Hause des Bürgermeisters gegeben hat, fährt er weiter, um die Leute des nächsten Häuserviertels zu unterhalten, während ein zweiter genau an seine Stelle rückt.[5]) Alle Haltepunkte sind streng festgesetzt, und eine schwere Geldstrafe würde die Spieler treffen, die vor irgend einem befreundeten Hause anhielten, um ihren Freunden ein besonderes Vergnügen zu bereiten. Derselbe Gebrauch herrschte auch in Antwerpen im 16. Jahrhundert, wo die

---

[1]) Seite 798.

[2]) Du Méril, S. 4 und 5.

[3]) Vgl. Lefèbvre, „Les origines du théâtre à Lille aux XVe et XVIe siècles." Lille, Lefèbvre-Ducroq, 1905, S. 15.

[4]) Petit de Julleville, „Répertoire du théâtre comique", S. 361, 388, 393.

[5]) Siehe u. a. Jusserand, „A note on pageants and ‚Scaffolds Hye'", in „An English miscellany presented to Dr. Furnivall", Oxford, 1901. S. 187. Jusserand hat in seiner Arbeit sehr orginelle Miniaturen aus dem 14. Jahrhundert, die er entdeckte, beschrieben und wiedergegeben. Diese stellen einen dieser „pageant" oder beweglichen Bühnengerüste mit zwei Etagen dar. Vgl. auch „Coventry Mysteries", Early English Text Society, 1902, Bd. LXXXVII, S. XIII.

Tafel II. Die Bühne des Passionsspieles von Valenciennes 1547. Nach Petit de Julleville.
(Nat.-Bibl. Ms. fr. 12536.)

Geburt Christi, nach Dürers Bericht,[1]) mit allen Einzelheiten auf dem Ommegandk dargestellt wurde.

Brüssel hatte in seinen Straßen ähnliche Wagenbühnen umherfahren sehen.[2]) In Flandern trugen die Spiele den charakteristischen Namen „wagenspel", zum Beispiel die allegorische Satire gegen Frankreich, die Maximilian im Jahre 1477 in Brügge spielen ließ.[3])

Vielleicht aber handelt es sich für die beiden eben genannten Städte nur um gemimte Mysterien. Anders wieder scheint es mit dem „wagenspel" gewesen zu sein, das die Genossenschaften von Brügge zusammen mit denen von Damme, im Jahre 1438[4]) aufführten, und so ließen sich noch viele Beispiele anführen. —

Die zweite Lösung fand, wie schon erwähnt, das Mittelalter in der Simultan-Dekoration. Diese ist uns schon in der Kirche begegnet, wo, wie wir sahen, neben einander stehende und mehr oder minder geschmückte Sessel den Palast in Babylon, die Wohnung Daniels und die Habakuks vorstellten. Und wir sind den Gläubigen gefolgt, die vom rechten Flügel des Schiffes mit den Jüngern nach dem Schlosse von Emmaus im Mittelschiff gingen. Die beiden Grundsätze der Simultan-Inszenierung fanden sich also im Keim schon im liturgischen Drama vor: der erste dieser Grundsätze fordert, daß alle die verschiedenen Örtlichkeiten, wo sich nacheinander die Handlung abspielen soll, auf einer Bühne neben einanderliegen; der zweite verlangt, daß der Zuschauer die feststehenden Dekorationen entlang seinen Platz wechselt, je nachdem sich die Handlung von einem Punkte der damals bekannten Welt, die verkleinert auf der Bühne in Länge von einigen Metern dargestellt wurde, nach dem andern fortbewegt, oder ihnen wenigstens mit den Augen folgt.

Ohne Zweifel wird der moderne Beschauer, wenn er die Szenerie oder „hourdement" des Mysteriums von Valenciennes (siehe Tafel II) betrachtet, bei flüchtiger Beobachtung darüber lächeln, daß der Tempel von Jerusalem und Nazareth, das Haus der Altesten, die goldne Pforte und das Meer zusammenstoßen, wenn nicht schon das winzige Becken, das den See Tiberias vorstellt, seinen Spott erregt. Aber sehen wir uns die Sache einmal näher an. Die Einrichtungen, über die wir uns da lustig

---

[1]) Angeführt bei Du Méril, S. 188 Anm.

[2]) Soweit man Morice (S. 203—205) Glauben schenken kann.

[3]) Stecher, „Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique", Brüssel, Lebègue, o. J. S. 142.

[4]) Ed. Vanderstraeten, „Le théâtre villageois en Flandre", Brüssel, Claessen, 1874, 1. Bd. S. 31.

machen, — haben wir sie nicht auch bei uns? Ist nicht alles konventionell auf der Bühne?

Wir gehen ins Theater und erkaufen an der Kasse das Recht, in alle Winkel eines Gemaches zu schauen, in die Geheimnisse von Menschen einzudringen, die uns tausend persönliche Dinge anvertrauen, mit denen wir eigentlich nichts zu tun haben; wir sind nicht im mindesten darüber erstaunt, daß die Leute ganz laut sagen, was sie denken, was doch sonst nur Schwachsinnige tun; wir haben keine Angst, daß die Fluten des Rheines, der über seine Ufer tritt, sich über unsere neueste Frisur und unsere schwarzen Anzüge ergießen, obwohl die Bühne höher als wir und nur ein paar Meter entfernt ist. Seien wir also etwas weniger streng, und wer sich niemals dem Entzücken der Illusionen des Theaters ganz hingegeben hat, werfe auf die Vergangenheit den ersten Stein. Unsere Vorfahren waren nicht viel leichtgläubiger als wir, und sie konnten sich wohl denken, daß Jerusalem mehr als 25 cm von Damaskus entfernt war, aber sie ließen sich gern etwas vormachen; wir sind etwas schwieriger darin, weil wir durch die Ausstattung verwöhnt sind. Das ist alles. Die Kahlheit der englischen Bühne ist kein Hindernis für das Aufblühen der Shakespeareschen Dramen gewesen. Und der Mangel an szenischer Vollkommenheit ist nicht Schuld, daß das alte französische Drama uns kein Meisterwerk gegeben hat: es ist das Fehlen der Einheit der Handlung.

Die Menschwerdung Christi bildet den Gegenstand der „Passionen", und die kühnste Phantasie eines gläubigen Dichters könnte gewiß keinen erhabeneren finden. Aber das Mittelalter wußte nicht, daß in der Beschränkung der Meister liegt; es hat nicht ein einziges Ereignis aus dieser langen Leidensgeschichte genommen und darauf die ganze Kraft seines dramatischen Könnens konzentriert, wie es die Klassiker getan haben würden, wenn sie es gewagt hätten, einen derartigen Gegenstand anzufassen.

Es blieb Erzähler, und zwar ein ungeschickter Erzähler, der alles sagen will, bei Einzelheiten und Episoden verweilt, alles vom Anfang bis zum Ende, von der Wiege bis zum Grabe berichtet; es verschwendete sein dramatisches Geschick auf winzige, unnötige Einzelheiten, und von der Verkündigung bis zur Auferstehung erspart es uns nicht die kleinste dunkle Episode. So verschwindet die erhabene Größe des Opfers unter dem Wust von Episoden, und der sittliche Gehalt des Stückes verliert sich in den dummen Späßen der Gesellen.

Dieses Bemühen, alles zu erklären, diese scholastische, symbolische, prophetische Manie, das Leben eines Heiligen von

seiner frühesten Kindheit an bis zu seinem Märtyrertod darzustellen und dabei jede Tatsache zu erwähnen, die närrische Idee, bis zur Erschaffung der Welt und der Menschen oder dem Dankopfer Abrahams zurückzugehen, um das Kommen des Messias anzukünden, wo doch jedes dieser Ereignisse, zusammengefaßt, ein gutes Drama für sich ergeben hätte, macht schließlich die Bühnendichtung zu einem riesigen dramatischen Epos, oder besser zu einer durch Dekorationen und Schauspieler illustrierten dramatischen Erzählung; und dieser zyklische Charakter, der aus dem Zweck aller dieser religiösen Stücke des Mittelalters hervorgeht, hat natürlich die zyklische Dekoration nötig gemacht, bei der allein eine Handlung in ihrem ganzen Umfang sich abwickeln konnte, die notgedrungen immer wieder an denselben Punkten ankam.

Dazu kommt, daß die Anstrengung für den Zuschauer dadurch erleichtert wird, daß man den Schauspielern Zeit ließ, ihren Weg von Judäa nach Rom oder vom Himmel in die Hölle langsam zu machen und episodische Figuren dazwischen auftreten ließ, wie den Blinden und seinen Diener oder irgend eine andre komische Persönlichkeit, oder daß man für einen Augenblick den Faden einer anderen vorher aus ähnlichen Gründen unterbrochenen Parallelhandlung wieder aufnahm. So bildeten schließlich diese tausend von einer geschickten Hand verwebten Fäden ein für Schauspieler und Zuschauer durchsichtiges Gewebe.

Diese Mannigfaltigkeit war nötig, da in ihr nun einmal das dramatische System bestand, aber natürlich nur möglich, wenn die Personen ständig in Indien, in Baktrien, Mazedonien oder wo sie nun gerade ihre Apostelmission erfüllten, blieben, denn mit der Wandeldekoration hätte sie in den etwas einfältigen Gemütern damaliger Zeit eine wahre Verwirrung angerichtet.

Die Simultan-Inszenierung fiel jedoch, sobald sie einmal in einen engen Zuschauerraum gedrängt worden war, unter den Angriffen der Theoretiker der drei Einheiten[1]) in sich zusammen. Zu diesen gehört besonders Georges de Scudéry, der in seinen Bemerkungen zum „Cid“ [2]) im Jahre 1637 schrieb: „Die Bühne ist so schlecht aufgebaut, daß, da derselbe Ort das Gemach des Königs, des Infanten, das Haus der Chimene, sowie die Straße darstellt, und zwar fast alle in derselben Front, der Zu-

[1]) Über die Inszenierung in den Tragödien des 16. Jahrhunderts siehe die interessanten Ausführungen von E. Rigal, „La mise en scène dans les tragédies du XVIe siècle“. (Revue d'Histoire Littéraire, 1905, 1. u. 2.)

[2]) Zitiert von Perrin in seiner „Etude sur la mise en scène“, Paris, Quantin, 1883, S. X.

schauer meist nicht weiß, wo die Schauspieler sind." Wir meinen im Gegenteil, daß der Zuschauer sich kaum irren konnte, denn er war an die Simultan-Dekoration gewöhnt, die das Hôtel de Bourgogne und im besonderen Hardy, von den Confrères de la Passion überkommen hatten. Die beste Vorstellung davon bekommen wir von der Dekoration der „Folie de Clidamant" (Tafel III), die wir nach den orginellen Memoiren des Maschinisten Mahelot zum ersten Male veröffentlichen;[1]) in der Mitte ein Gemach in einem Palaste, wo sich ein einsamer Tronsessel langweilt, zur Linken ein Zimmer mit einer Säulentüre, das durch einen Vorhang abgeschlossen ist, das Meer mit einem Schiff unter vollen Segeln, — das ist alles.

Nun ist aber der „Cid" sicherlich mit ähnlichen, aber offenbar weniger verschiedenen Abteilungen dargestellt worden; die Schauspieler gingen von einer nach der anderen, und so wurde eine künstliche Einheit hergestellt;[2]) damit wußte man sich abzufinden, und der große Corneille machte in dieser Hinsicht allerlei Ausflüchte. Man urteile nach einer Stelle, wo die Notwendigkeit einer Simultan-Dekoration klar ausgesprochen ist: „Ich würde gern zugeben, daß alles, was man in einer und derselben Stadt geschehen läßt, unter die Einheit des Ortes fällt. Nun will ich aber nicht, daß die Bühne diese Stadt ganz darstellt, das wäre etwas zu weit ausgedehnt, sondern nur zwei oder drei besondere Orte, die im Innern ihrer Mauern liegen." Im „Cid" wird die Anzahl der verschiedenen Orte noch vermehrt, ohne daß Sevilla verlassen wird; und da die Szenen nicht mit einander verbunden sind, stellt die Bühne vom ersten Akte an das Haus der Chimene, das Gemach des Infanten im königlichen Palaste und einen öffentlichen Platz dar. Im zweiten Akt kommt noch das Zimmer des Königs hinzu, und in dieser Freiheit liegt zweifellos ein Hinausgehen über die Bestimmungen."[3])

Noch außerordentlicher aber ist, daß noch im 18. Jahrhundert Voltaire, ohne das System der mittelalterlichen Dekoration zu kennen, eine mit der jener „barbarischen" Zeit identische Inszenierung herbeiwünschte: „Wir sagten an einer andern Stelle, daß die schlechte Bauart unserer Theater, die noch aus jenen

---

[1]) Manuskript 24 330, Fol. 26. v. der Nat.-Bibl. Der Text ist, leider ohne die zahlreichen Zeichnungen, die gerade den Hauptreiz dieses Ms. bilden, von Darcier veröffentlicht worden. „Mémoires de la Société de l'histoire de Paris", 1901. Bd. XXVIII. S. 105.

[2]) Vgl. Rigal, „Le Théâtre français", S. 29.

[3]) „Discours sur le poème dramatique", Oeuvre de P. et de Th. Corneille. Paris, Garnier. S. 36.

Tafel III.

Dekoration zu „La Folie de Clidamant“ von A. Hardy, nach den Memoiren von Mahelot.

(Nat.-Bibl. Ms. fr. 24330.)

Zeiten der „Barbarei" stammt, das Gesetz von der Einheit des Ortes fast undurchführbar macht. Die Verschworenen können sich nicht in Cäsars Zimmer gegen ihn verschwören; man unterhält sich nicht von seinen geheimsten Interessen auf einem öffentlichen Platze; dieselbe Dekoration kann nicht auf einmal die Façade eines Palastes und die eines Tempels vorstellen. Die Bühne müßte unbedingt alle verschiedenen Orte, wo die Handlung sich abspielt, vor Augen führen, ohne der Einheit des Ortes zu schaden: hier einen Teil des Tempels, dort den Vorraum eines Palastes, einen öffentlichen Platz, Straßen im Durchschnitt, kurz alles, was nötig ist, um dem Auge das zu zeigen, was das Ohr hören soll. Die Einheit des Ortes begreift die ganze Ansicht ein, die das Auge ohne Mühe umfassen kann.

Wir sind keineswegs der Ansicht Corneilles, der die Szene des „Menteur" bald an das eine, bald an das andere Ende der Stadt verlegt haben will. Diesem Fehler ist sehr leicht dadurch abzuhelfen, daß man die Orte näher aneinanderrückt. Wir glauben nicht einmal, daß die Handlung des „Cinna" sich zuerst im Hause Emiliens, dann in dem des Augustus abspielen kann. Nichts war leichter, als eine Dekoration herzustellen, die das Haus Emiliens, das des Augustus, einen Platz und Straßen von Rom gleichzeitig darstellt." [1])

Diese Form der Inszenierung war nicht nur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gebräuchlich und wurde im 18. gefordert, sondern sie bildete sich ganz allgemein in Europa aus den gleichen liturgischen Anfängen heraus. Nur so lassen sich die Bühnenanweisungen in der deutschen „Himmelfahrt Maria" [2]) erklären: „Maria geht zum Orte der Taufe", „Maria kehrt zur Leidensstätte zurück". Mone bemerkt dazu: „In diesem Spiele ist nicht das Leiden Christi allein, sondern ein ganzes Berufsleben in Stationen abgeteilt, und es müssen wohl auf der Bühne Zeichen derselben gewesen sein. Aus den Worten „procedit, recedit" läßt sich entnehmen, daß Maria bei diesen Stationen auf der Bühne hin und her ging." [3])

Dasselbe gilt für das berühmte „Paaschspel" von Maestricht, für die Passion von Benediktbeuer, usw.

Ebenso haben wir aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen Szenenplan mit Simultandekoration, der zwar erst aus späterer Zeit stammt, aber jedenfalls nach der früheren Einrichtung hergestellt war. Einen komplizierteren Szenenplan, den

[1]) „Discours sur le poème dramatique" von P. u. Th. Corneille. S. 35. Anm. 1. Kommentar Voltaires zu diesem Discours.

[2]) Mone, „Altdeutsches Schauspiel", S. 46—47.

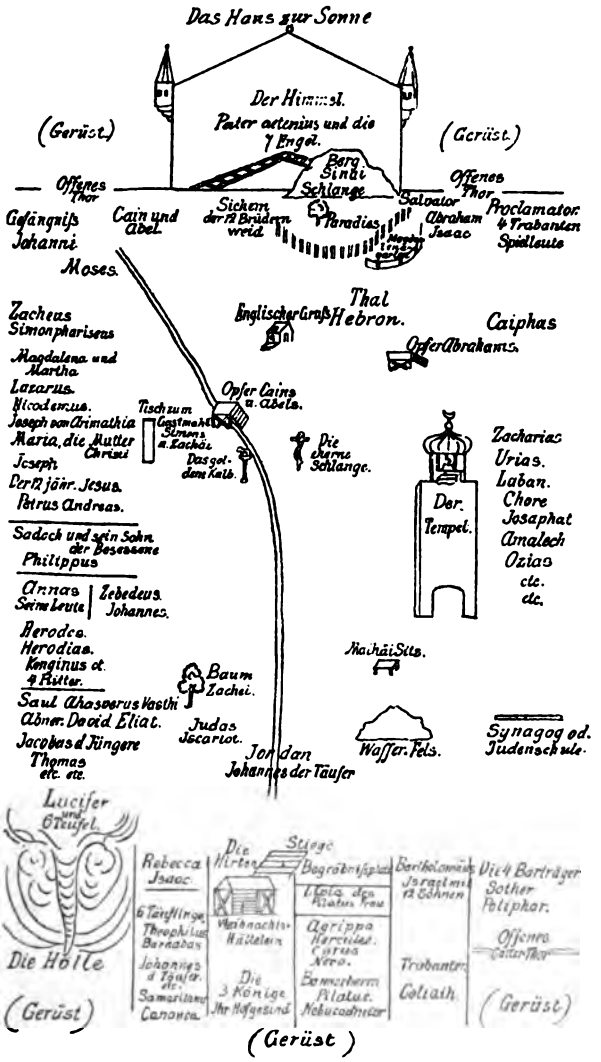
[3]) Ibid. S. 46 Anm.

wir von einem auf zwei Tage berechneten Luzerner Osterspiel vom Jahre 1583 besitzen, beschreibt Genée ausführlich[1]) (siehe Tafel IV): „Der Markt (in Luzern) war an der östlichen Seite durch das Haus „zur Sonne" begrenzt, vor welchem sich das Hauptgerüst mit dem Himmel befand; hier nahmen der „Pater aeternus" und „die sieben Engel" Platz. Unmittelbar davor war der Berg Sinai, das durch einen Zaun abgegrenzte Paradies mit einem Baum darin, und daneben Magdalenas Garten. Auf der entgegengesetzten (westlichen) Seite des Marktes waren nebeneinander die Abteilungen für die Hölle (Lucifer und sechs Teufel), für das „Weihnachtshüttelein" (die Hirten und die drei Könige), ferner für Isaak und Rebekka, für Goliath, Johannes den Täufer u. a. m. Für dies zweitägige sehr umfängliche Spiel war der ganze Marktplatz zwischen den beiden bezeichneten Endpunkten ebenfalls für die verschiedenen Handlungen dekoriert. So finden wir auf dem Platze bezeichnet: eine Erhöhung für das Opfer Kains und Abels, eine andere für das Opfer Abrahams; die eherne Schlange; die Säule mit dem goldenen Kalb; den Tempel; den Baum für Zachäus usw. Für die sehr zahlreichen Spielpersonen waren bestimmte, alle vier Seiten des Marktes umschließende Abteilungen hergerichtet, von welchen aus die Personen, sobald sie an die Reihe kamen, sich nach der Mitte des Marktes zu einer der hier bezeichneten Lokalitäten zu begeben hatten. Für die Zuschauer waren rings um den Platz Gerüste erbaut; die Geistlichen und andere geladene Fremde nahmen an den Fenstern der Häuser Platz. Außerdem waren noch Gerüste quer über die in den Markt mündenden Straßen errichtet, und unterhalb dieser Gerüste waren die Eingänge zum Schauplatz."

In England hat man dasselbe System der Dekoration gekannt, wie der 17. Teil der „Yorkplays" beweist, der drei verschiedene, nebeneinander liegende Örtlichkeiten verlangt: den Hof in Jerusalem, den des Herodes und ein Haus in Bethlehem mit dem Stern darüber.[2]) Dieser Beispiele könnte man noch viele anführen, die durch ihre Allgemeinheit für die nebeneinandergelegte Dekoration sprechen. Alles ist also nicht so ganz

[1]) „Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels", Berlin, Hofmann, 1882. „Die Inszenierung des zweitägigen Osterspiels usw," wurde nach den handschriftlichen Papieren des damit betraut gewesenen Geistlichen von Fr. Leibing (Elberfeld 1869) herausgegeben. Der Plan ist etwas verkleinert. Eine verbesserte Ausgabe findet sich in der Geschichte der deutschen Literatur von Vogt und Koch. Leipzig, Bibliographisches Institut.

[2]) Yorkplays, „The plays performed by the crafts or Mysteries of York on the day of Corpus Christi in the 14th, 15th and 16th centuries." Herausgeg. von Lucy Toulmin Smith, Oxford, Clarendon Press, S. 126, 128 u. 134.



Tafel IV.

Der Weinmarkt in Luzern
als Schauplatz des Osterspieles vom Jahre 1583.
Nach Leibing.

zu verwerfen, was in alten Zeiten Sitte war, und wir glauben den Beweis erbracht zu haben, daß das von unseren Vorfahren angenommene System am besten mit den Forderungen des Stückes und der Größe des ihnen zu Gebote stehenden Raumes im Einklang stand.

Die Dekorationen.

Man konnte jedoch nicht auf einem beschränkten Raume die einigen zwanzig Dekorationen in einer Reihe aufbauen, die für manche Stücke nötig gewesen wären, die in Egypten, Syrien, Athiopien, in Rom, in Persien, Indien und Judäa im Laufe ein und desselben Aktes spielten. Man mußte sich also auf einfache sehr primitiv gemalte Andeutungen beschränken, denen allerdings die Shakespeare-Verehrern wohlbekannten und vertrauten Namenschilder zu Hilfe kamen. Diese Schilder sind, wie es scheint, in Frankreich seltener als im englischen Theater. Wir finden sie jedoch in Rouen an den Bühnengerüsten befestigt, wie es uns der Prolog verrät:

„Présent des lieux, vous les povez cognaistre,
Par l'escritel que dessus voyez estre."[1])

„Alle Orte, die's hier gibt, könnt ihr erkennen
Durch die Schilder drüber, welche ihre Namen nennen."

Das Mysterium des alten Testamentes kennt ein Schild, das die Aufschrift „Coelum Empireum" trägt.[2])

Häufiger noch stellte der Schauspieler, der den Prolog sprach, die Dekorationen dem Publikum vor, ein Gebrauch, der, wie wir sahen, schon im 12. Jahrhundert in Anwendung war. Wie naiv ist die folgende Beschreibung: man sieht ordentlich, wie die weit aufgerissenen Augen der Zuschauer den Bewegungen des Spielleiters folgen, der die verschiedenen Mansionen des Mysteriums des heiligen Vincentius erläutert.[3])

Premier voiez la en droit paradis
Dieu ses angels et ses sains vrois amis
La est l'orrible ort et puant enffer

Zunächst seht ihr dort das Paradies zur Rechten,
Gott, seine Engel und seine heilgen treuen Freunde,
Dort ist die schreckliche Unterwelt und die stinkende Hölle

[1]) Leverdier, S. 4.
[2]) Morice, S. 81.
[3]) Nat.-Bibliothek, Ms. 12 538, Fol. 2. Man findet im „Mystère de Saint-Laurent", bei Alain Lotrian und Denys Janot, wiedergeg. von Söderhjelm und A. Wallensköld (Acta Societatis Scientiarum Fennicae, Bd. XVIII, S. 111—288. Helsingfors), ein andres Beispiel dieser Erklärung der Dekorationen für die Zuschauer.

Et le pervers, inique Lucifer
Acompaigné de dampnez et de deables,
Plains de tourmens, huz et cris miserables.
De cele part est Dioclicien
Et assez près de li Maximien
Empereurs sont et princes des Romans,
Cruels félons et tyrans inhumains,
Chacun d'eulx a ses gens et familiers
Avecques lui la sont leurs conseillers.
Les senateurs de Rome, faus frivolles
Peut on bien veoir(s) dedan le capitolle.
Là est le fier et felon Dacian
Faulx destructeur du peuple chrétien,
Avecques lui ses gens et sa famille.
La en ce bois habitent ses soudars.
— — — — — —
— — — — — —
Or regardez Valence la cité
Dont je vous ay cy dessus récité
Les deux portiers davant le porte sont
Et ses seigneurs qui demourante y font
Sont principaulx conseilliers de la ville
Valérien, le bon évêque utille
De ce dit lieu avecques luy Vincent,
Son diacre povez veoir(s) la présent.

Und der gottlose, verworfene Lucifer
Mit den Verdammten und den Teufeln,
In Qualen, heulend und schreiend.
Auf dieser Seite ist Diocletian
Und ganz nahe bei ihm Maximian.
Das sind die Kaiser und Herrscher der Römer,
Grausame Ungeheuer und unmenschliche Tyrannen.
Jeder von ihnen hat sein Gefolge und seine Vertrauten
Und seine Ratgeber um sich.
Die Senatoren von Rom, tückische Schleicher
Kann man im Kapitol dort sehen.
Dort ist der hochmütige wilde Dacian,
Der hinterlistige Vernichter des christlichen Volkes,
Um ihn seine Gefolge und seine Familie.
Dort in diesem Walde wohnen seine Schergen.

— — — — — —
— — — — — —

Nun schaut die Stadt Valence dort an,
Von der ich oben euch erzählt:
Zwei Wächter vor dem Tore stehen,
Und ihre Großen, die dort wohnen,
Die sind die Oberhäupter von der Stadt.
Valerian, den guten milden Bischof
Der besagten Stadt und mit ihm Vincent,
Seinen Diakonen, könnt ihr dort sehn.

La aussi est le temple des y-dolles
Et les prestres toutz remplis d'oeuvres folles,
Le chartrier, sa femme et son varlet
Sont en la chartre où il fait ort et let.
En ce vesseau voy la deux mariniers
Lesquels auront grand planté de deniers,
Pour mectre au fond de la mer le corps mort
De Saint Vincent qui plustost qu'els au bord
Il rivera terres qu'ils ne feront,
Ces pauvres gens là l'ensepveliront,
Par l'ordonnance à sa bonne matrone
A qui Jhesus envoya de son trosne
En son dormant divisne advision.
Pour y donner saine provision.
Et cela fait la fin de nostre jeu.
— — —
Et s'il y a quelqu'autre personnaige
Au mystère — — — —
— — — — — —
De les nommer m'en passe.
Car ilz ne sont (pas) de nécessité.

Und dort ist auch der Götzentempel
Und alle Priester, voll von bösen Werken,
Der Kerkermeister, sein Weib und sein Knecht
Sind im Gefängnis, wo er sein grausiges Amt versieht.
In diesem Schiff seht die zwei Seeleute,
Die viel Geld bekommen werden,
Damit sie im Meer versenken den Leichnam
Des heiligen Vincent, der dann doch eher
Als sie ans Land wieder kommt;
Die armen Leute dort werden ihn begraben
Auf Geheiß seiner guten Mutter,
Der Jesus, während sie schlief,
Von seinem Trone die göttliche Weisung erteilte,
Um alles zum guten Ende zu bringen.
Und dieses bildet den Schluß unseres Spiels.
— — —
Und wenn es noch andre Personen
Gibt im Mysterium
— — — — — —
— — — — — —
So erlasse ich mir, sie zu nennen,
Denn sie sind von keiner Bedeutung.

Er tut recht daran! Fünfundvierzig Verse, um zwölf szenische Abteilungen und die Personen darin zu beschreiben! Allerdings hatte das Mittelalter viel Zeit, denn der ganze Tag lag vor den Veranstaltern der Mysterien, um den langen, schier unversiegbaren Strom der roh gezimmerten Verse über das Publikum hinrauschen zu lassen.

Die Bühne.

Wie waren diese Dekorationen verteilt, welche die Schilder oder Prologe beschrieben? Wie war der allgemeine Anblick der Bühnengerüste, auf denen sich die Handlung des Dramas abwickeln sollte? Dies sind die Fragen, die wir nun zu beantworten haben, und um zu einer kritisch befriedigenden Lösung zu kommen, werden wir uns zuerst mit der alten Hypothese der übereinanderliegenden Stockwerke zu beschäftigen haben, die sich noch bis in die neuesten und nicht am schlechtesten unterrichteten Arbeiten aufrecht erhalten hat.[1])

Nach den Gebrüdern Parfait, dem Herzog de la Vallière und Berriat Saint-Prix spricht Emile Morice am klarsten über diese Hypothese an folgender Stelle. Nachdem er erkannt hat, daß die Aufstellung in einer Linie in gewissen Fällen gewählt wurde (er mußte sagen: in den meisten Fällen), fügt er hinzu: „Aber die übermäßigen Größenverhältnisse dieser Form des Theaters und die Notwendigkeit, die Handlung im Interesse des Gegenstandes sowohl, als auch der Bequemlichkeit der Zuschauer, auf einen möglichst beschränkten Raum zu konzentrieren, hatten zur Folge, daß man allgemein die Einteilung in Stockwerke annahm. Bei dieser Einteilung bestand die Bühne aus mehreren Stockwerken von übereinander befindlichen, eine über die andere hervorragenden oder in gleicher Front liegenden Galerien und erhob sich pyramidenförmig zu großer Höhe. Jedes Stockwerk war für eine Stadt oder Provinz, wie Rom, Jerusalem, Judäa gedacht und teilte sich durch dünne Zwischenwände in eine mehr oder weniger große Anzahl von szenischen Abteilungen. Man stelle sich ein hohes Haus von fünf oder sechs Stockwerken vor, deren jedes wieder in eine große Anzahl von Zimmern geteilt ist, und dessen Vorderseite weggenommen ist, so daß man von oben bis unten das Innere der Räume, die verschieden eingerichtet sind, sehen kann.“ [2]) Mitunter sah man auch, nach Emile Morice, mehrere Theater nebeneinander und jedes mit mehreren Stockwerken.

Dies mag wohl oft der Fall gewesen sein; gewöhnlich aber läßt man sich durch die doppelte Bedeutung des Wortes „étage“ irre führen, das außer der gebräuchlichen auch die von „Mansion“ hat. Beweis dafür sind die Ausdrücke, die im Mysterium des heiligen Laurentius gebraucht werden, wo die Worte

---

[1]) Bei Enlart zum Beispiel: „Architecture civile et militaire“, 1904, S. 372.

[2]) Em. Morice, op. cit. S. 41—42. Vgl. auch den 1. Band der „Histoire du Théâtre français“ der Gebrüder Parfait, Amsterdam, 1735.

„eschauffaut" (échafaud), und „estages" abwechselnd für denselben Gegenstand verwendet werden. Zum Beispiel: „Adonc s'en va devers le maistre d'école et Passevant dit, devant l'estage du roy de Gaule . . . . Passevant devant le roy de Gaule . . . dit (III. eschauffault)."[1]) Im Mysterium des heiligen Laurentius müssen die Gerüste getrennt gewesen und von einer Art von Pfeilern, die durch Vorhänge verdeckt waren, getragen worden sein.[2]) Die Bühnenfläche durfte nicht hochgelegt werden. Genau ebenso war es ohne Zweifel im Mysterium von der Zerstörung Trojas.[3]) Unsere Erklärung „étage" durch „Gerüst" oder „Mansion" ist übrigens dieselbe wie die Nyrops, und man kann keinen sichereren Gewährsmann haben.[4]) Vielleicht sind auch die „drye stagien" des flämischen Chronisten nichts anderes als Mansionen.[5]) Das älteste Beispiel von „étage" in der heutigen Bedeutung ist von 1395. Godefroy[6]) scheint die Beispiele, die wir aus dem Mysterium des heiligen Laurentius genommen haben, nicht gekannt zu haben, aber er führt das Folgende an, das unsere Behauptung bestätigt, und wo „étage" den Sinn von Theaterbühne hat:

„Et ne montrer le mort, aporté sur l'étage
Qui caché des rideaux aura reçu l'outrage
Car cela doit se dire et plusieurs faits ostez
Hors de devant les yeux sont mieux après contez."

(Vauquelin de la Fresnaye, „Art poétique".)

Emile Morice nennt auch eine Stelle aus der Chronik von Metz über die Aufführung der „Passion" im Jahre 1437: „Das Theater war ein gar prächtiger Bau, denn es war neun Sitzreihen hoch", und weiterhin: „Ringsherum waren bequeme Sitze und Logen für die Herren und edlen Damen."[7]) Nun, für jeden unbefangenen Leser sind die neun Sitzreihen, die für die Zuschauer bestimmten Ränge des Amphitheaters, beherrscht von den Logen, die für die Häupter der Stadt und Edlen aus der Umgebung bestimmt waren. Diesen Text als Stütze für die Hypothese der drei- oder fünffach übereinandergebauten Stockwerke anführen, heißt also, die Schauspieler an die Stelle der Zu-

---

[1]) Seite 130.

[2]) Seite 273.

[3]) Königl. Bibliothek in Brüssel, Manuskript 10 194.

[4]) „En Teater forestilling i Middelalderen", S. 17, und S. 2 Anm.

[5]) Wir schlagen diese Auslegung Endepols vor, der in seinem jüngsten Werke: „Het decoratief en de opvoering van het middelnederlansche Drama" diesen Ausdruck näher untersucht. Amsterdam, Van Langenhuysen, 1905, S. 41—42.

[6]) Dictionnaire de l'ancienne langue française.

[7]) E. Morice, S. 46.

schauer setzen und umgekehrt. Dazu kommt noch, daß ein Studium der Miniaturen die alten Hypothesen hat abschwächen helfen.

Indes erklärt die Haltlosigkeit und Schwäche der von seinen Vorgängern angeführten Beweise noch nicht, daß Jubinal auf eigne Faust die Hypothese wieder aufnahm und feststellte, daß es allgemein drei Stockwerke gab, deren oberstes das Paradies, unterstes die Hölle und mittelstes das Fegefeuer war. Am Fuße des Gerüstes und nicht auf der Bühne sah man den Rachen eines Drachen auf- und zugehen. Dies hat 1882 Gourdon de Genouillac in seiner „Histoire nationale de Paris“[1]) durch eine Zeichnung wiedergeben wollen. Es ist dieselbe Hypothese, die Bapst seinerseits, auf das Zeugnis Fourniers hin, wieder aufnimmt.[2]) Diese Dekoration ist zwar nach ihm nur für die Schauspiele in geschlossenen Räumen, nicht für das Theater unter freiem Himmel in Anwendung gekommen, aber wenn er hierbei Anhänger der Jubinalschen Ansicht ist, so überrascht das umsomehr, als er für die auf öffentlichen Plätzen gebauten Dekorationen vorher die von Paulin Paris aufgestellte Behauptung zugelassen hat.[3]) Dieser berühmte Forscher hat in der Tat die Hypothese von den übereinandergebauten Stockwerken endgültig aufgegeben[4]) und an deren Stelle in einer Horizontallinie nebeneinanderliegende Dekorationen, die im Hintergrunde vom Paradies in Stufenform überragt werden, angenommen.

Es bleibt nun noch zu untersuchen, ob alles in der Theorie der Stockwerke zu verwerfen ist. Dazu müssen wir eine unparteiische Forschungsreise durch die Texte unternehmen. Zunächst gibt es fast immer auf der Bühne gewisse Erhöhungen: der Berg, auf den Jesus bei der Versuchung durch die Lüfte getragen wird;[5]) und der „mont d'Olivet“. Der Ölberg[6]) nun liegt in der „Auferstehung“, die fälschlich Jean Michel

[1]) S. 232 ff. Hierbei ist bedauerlich, daß man für das „Album historique“ von Lavisse und Parmentier (Paris, Colin, 1896, 2. Bd., S. 173) glaubte, die Wiederherstellung einer dramatischen Vorstellung im Mittelalter der Fantasie eines Künstlers überlassen zu können.

[2]) Op. cit. S. 69.

[3]) Enlart hat leider in seinem schon angeführten Buche „Architecture civile et militaire“ (Paris, 1904, S. 372) die Bapstschen Behauptungen abgedruckt; ihnen folgt auch Endepols, op. cit. S. 11.

[4]) In seiner Vorlesung im Collège de France 1855, gedruckt 1855, brosch.

[5]) „Le mistère de la passion Jesuscrist, jouée à Angiers“ (im Jahre 1486) (Folio. goth. s. l. n. d. Nat. Bibl. Inv. rés. Y. f. 69). Diese Passion ist angeblich das Werk eines Bearbeiters, des gelehrten Arztes Doktor Jean Michel, über den man nur wenig weiß. Siehe weiterhin unter „Der Verfasser“.

[6]) „Ensuit le mistère de la resurrection de nostre Seigneur Jesuscrist“, gedruckt in Paris (Vérard), Nation.-Biblioth. Inc. V, 4353, vor 1499, Fol. goth.

zugeschrieben wird,[1]) unter dem Paradiese,[2]) ebenso wie der Abendmahlssaal, der für die Jungfrau und die Apostel[3]) bestimmt war. Das Paradies ist also ein wirkliches Stockwerk, das einen Teil der Bühne überragt, und nicht ein einfaches Gerüst mit Stufen, wie P. Paris denkt. Es mußte übrigens so sein, damit ein Aufzug Jesus und die drei Engel Gabriel, Raphael und Uriel dort hinaufheben konnte, während „die beiden auferstandenen Söhne Simeons und die neunundvierzig, die ihm folgen, durch einen verborgenen Gang heimlich zum Paradies emporsteigen und man nur ihre aus Papier und Pergament nachgemachten Figuren sieht, die in besagter Zahl von 51 Personen am Gewande Christi befestigt und so mit in die Höhe gezogen werden . . . ."

Die Stufen, von denen Paris spricht, waren auch vorhanden, aber sie führten zu dem höheren Stockwerk, das das Paradies enthielt, um die Gruppen der verschiedenen Seraphine, Cherubine, die „Trone, Herrschaften, Oberherrschaften, Kräfte und Mächte, Erzengel und Engel" zu tragen. Je sechs Engel auf den neun Stufen, die zu Gott emporführen, vertreten ihre Schar. Der Aufstieg Jesu dauert ziemlich lange, und die Höhe ist ziemlich bedeutend, denn während Jesus emporsteigt, sprechen die Engel eine Menge Verse, „in Form von Anrufungen und Lobgesängen."[4]) Wenn diese Strophen beendet sind, kommt Jesus oben an, läßt sich die Pforte zum Paradiese öffnen, was also wohl ein höheres Stockwerk voraussetzt, nicht allein Stufen, und, gefolgt von den Engeln, die sich hinter ihm zu einem Zuge zusammenschließen, kniet er vor der göttlichen Majestät nieder. Wenn es noch anderer Beweise bedarf, dass das „hault Paradis"[5]) ein Stockwerk für sich bildet, beobachte man, wie Saul mit seinen Gefährten „unter dem Paradis" weg reitet und sich zur Erde fallen läßt, wenn Jesus den Feuerbrand von oben auf ihn schleudert.[6])

M. Coyecque, früher Archivar für das Seine-Departement, war so freundlich, uns einen Kontrakt zwischen einem Bauunternehmer und den Veranstaltern des Mysteriums in Saint-Marcel nachzuweisen, der die Beglaubigung des Notars Fardeau mit der

---

[1]) Durch den Herausgeber Antoine Vérard, wie Mâcon in seiner „Note sur le Mystère de la Résurrection", Jean Michel zugeschrieben, gezeigt hat (Paris, Techener, 1898. Auszug aus dem „Bulletin du Bibliophile"). Seine These ist von Gaston Paris angenommen (Romania, Bd. XXVII, S. 625).

[2]) „Résurrection", Jean Michel zugeschrieben, Fol. 116b.

[3]) Ibid. Fol. 121b.

[4]) Ibid. Fol. 122b.

[5]) Ibid. Fol. 35b.

[6]) Jubinal, 1. Bd. S. 27.

Jahreszahl 1543 trägt. Dieses Dokument gibt uns einige Aufklärung über die Ausdehnung des Paradieses und seine Erhebung über die Oberfläche der Bühne.[1]) Für ein Gerüst von etwa 19,50 m Länge und 4,90 m Breite, das im „sogenannten Hôtel d'Orléans" errichtet wurde, um das Mysterium des heiligen Christoph aufzuführen, berechnet man „ein Paradies von 12 Fuß (3,89 m) Höhe über besagtem Gerüst (d. h. der Bühne) .... und besagter Corivault (der Bauunternehmer) soll einen kleinen Vorsprung machen, damit sich an die beiden Ecken des besagten Paradieses zwei Engel stellen können, die auf die Bühne hinuntersehen, und eine Türe unter dem Paradiese". Das ist dieselbe Bauart, wie sie die Miniature von Fouquet, von der wir bald sprechen werden, zeigt.

Im 3. Buche der „Apostelgeschichte" finden wir folgende Anmerkung: „H. (Petrus) soll zu einem Pfeiler des Paradieses gehen und sich dort anbinden, um wie bei der Himmelfahrt aufzuschweben, wenn der Augenblick gekommen ist."[2]) Die Texte, die Mme Despierres veröffentlicht hat[3]) und auf die uns M. Roy hinwies,[4]) sind sogar noch bestimmter. Es handelt sich hier gleichfalls um einen Vertrag wegen des Baues von Theatergerüsten für die Aufführung eines Mysteriums von der Weltschöpfung in Alençon, 1520. Da ist im ersten Artikel zu lesen: „Es soll ein Gerüst gebaut werden, das als Paradies dient in der Richtung nach dem Boulevard. Und es soll drei Stockwerke haben und so hoch und höher, wie der Boulevard sein, ganz wie es der einzelne Fall verlangt, und soll auch so lang und breit sein, wie es der Platz zuläßt. Das Ganze soll eine feste Rückwand haben, die vom ersten bis zum letzten Stockwerk oben reicht. Besagte Gerüste sollen abgerundet sein und zwar fast kreisförmig, und jedes soll einen Boden haben."

Man sieht an diesen schon zu zahlreichen Zitaten, wie ungenügend die Hypothese Paris' war, die dem Paradiese etwa die Form einer großen, fest gebauten Wiege gibt, deren konzentrische Wände eine doppelte oder dreifache Reihe nach hinten aufsteigender Stufenreihen bildeten.[5]) Gewiß, diese Stufenreihen

---

[1]) „Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVIe siècle", veröffentlicht von M. Coyecque („Collection de l'histoire générale de Paris", Neue Serie).

[2]) Paris, „Les Angeliers", 1541, S. 164. Wir haben das Exemplar der Mme de Pompadour benutzt, das auf der Königl. Bibliothek in Brüssel aufbewahrt wird.

[3]) „Le théâtre et les comédiens à Alençon au XVIe et au XVIIe siècles." Paris, Plon. 1892.

[4]) In seiner liebenswürdigen Rezension in der „Revue Bourguignonne", 1906. Bd. XVI. Nr. 3. S. 92.

[5]) Paris, op. cit. S. 6.

gab es, und sogar in größerer Anzahl, wie wir sahen, nur bildeten sie ein wirkliches, nach hinten aufsteigendes Stockwerk, damit einerseits die Zuschauer es von allen Plätzen sehen, anderseits die Bewohner der himmlischen Höhen unaufhörlich über den Gang des Mysteriums wachen konnten; in derselben Weise erschienen auch auf einer erhöhten Bühne die Götter in den griechischen Tragödien.[1])

Ebenso wenig genau ist die Behauptung von Paris, die Bapst annimmt, daß die Unterwelt oft unterhalb der Bühne war.[2]) Wir wissen sehr wohl, daß man in Romans[3]) die Bühne untergraben hat, um die Hölle dort hin zu legen, aber dieses Gewölbe diente nur dazu, daß die Teufel ihren „Höllenlärm", machen konnten, war vom Publikum aus nicht sichtbar und kann daher ebensowenig als darunter liegende Bühne betrachtet werden, wie die unter der Plattform ausgesparten Gänge, durch die Christus nach den Erscheinungen verschwindet.

Im Gegenteil, das Manuskript der Auferstehung belehrt uns, daß alle Teufel „vor der Hölle bleiben, bis Cerberus sie ruft und sie dann in die Hölle hinaufsteigen."[4]) Eine andre Stelle ist noch genauer: „Der Höllenturm soll bis zum „Parloir" über dem Portal gebaut werden und der Turm der Vorhölle nach der Bühne zu, um besser gesehen zu werden." Im Text von Alençon (§ 2) bildet die Vorhölle ein kleines Stockwerk über dem Schuppen, der die Hölle darstellt.

Das Fegefeuer und die Vorhölle sind auch nicht das, was Jubinal behauptet, nämlich ein Zwischenstock zwischen Himmel und Hölle, eine Hypothese, die Bapst ohne weiteres annimmt. Wir wissen im Gegenteil, daß, zum Beispiel in der Auferstehung, „die Vorhölle neben dem „Parloir" sein soll, der sich über der Höllenpforte befindet."[5])

Das Zugeständnis, das Bapst, weniger radikal, als Paris, der Hypothese der Stockwerke macht, genügt ebenfalls nicht. Bapst läßt „in einigen Fällen gewisse Dekorationen" zu, „die Gerüste mit zwei Stockwerken trugen; das Paradies, der Platz

---

[1]) Sie hießen mit einem sehr bezeichnenden Namen „θεολογεῖον". Vgl. O. Navarre, „Dionysos", Paris, Klincksieck, 1895.

[2]) Bapst, S. 28 und Paris, S. 6.

[3]) „Trois Doms", S. L, Anm. 4.

[4]) Manuskript 972. Das Ms. der Jean Michel zugeschriebenen „Auferstehung", das auf den ersten Blick mit der Inkunabel identisch zu sein scheint, zeigt bei sorgfältigerer Prüfung vorgeschrittenere Szenen und Bühnenanweisungen und erweist sich als ein richtiges Regiebuch, das irgend einer Confrérie gehört hat. Es ist von diesem Gesichtspunkt aus viel merkwürdiger, als das Manuskript von Chantilly, das zwar dasselbe Mysterium, aber ohne diese wertvollen Beiträge enthält.

[5]) „Auferstehung", Jean Michel zugeschrieben, Fol. 22.

für die Propheten zum Beispiel wurden mitunter im zweiten Stockwerk untergebracht." In der Form ist diese Behauptung, die, soweit sie das Paradies betrifft, genau ist, falsch für die Propheten und Statisten. Erstere hatten, wie wir wissen, zuweilen besondere Gerüste außerhalb der regelmäßigen Reihe der Mansionen, aber es lag kein Grund vor, sie in dies zweite Stockwerk zu bringen.

Man muß indes das Vorhandensein eines zweiten und sogar dritten Stockwerkes für Alençon zugeben, wo der früher angeführte Kontrakt sehr klar im 3. Artikel sagt: „Ebenso baue man zwischen die besagten Gerüste für das Paradies und die Hölle ein Gerüst, wie der Boulevard ist, und zwar mit drei übereinanderliegenden Stockwerken, soviel eben leerer Raum zwischen besagten Gerüsten ist, und soll sechs bis sieben Fuß breit sein."

Diese Stockwerke waren in den zu engen Sälen eine Notwendigkeit, um die Aufführung der Mansionen in ihrer ganzen ungeheuren Breite zu ermöglichen, wie es im Hospital der Dreieinigkeit der Fall war; und anders lassen sich auch folgende Bühnenanweisungen nicht erklären:[1])

„Hier soll Joseph herabgestiegen sein und auf einem Stuhle sitzen, nicht im Parke des Königs, sondern irgend wo anders."[2]) Man sieht ihn weiterhin „en hault" zurückkehren (Vers 18770). Auch Pharao und die Ärzte sind: „en hault",[3]) und das beweist, daß es sich dabei nicht um ein Paradies handelt.

Fassen wir das Gesagte zusammen. Die Bühne richtete sich nach den Anforderungen der Umgebung. Verfügte man über einen großen Raum, wie es meistens der Fall war, baute man die Dekorationen eine neben die andere auf, und wenn sie eine Länge von 100 m erreichten. Die Stufenreihen des Paradieses nahmen ein zweites Stockwerk ein, das etwas weiter hinten auf Pfeilern ruhte und ziemlich hoch über gewisse Mansionen, wie die des Abendmahlsaales und des Ölberges, hinausragte. Treppen oder richtige Türen, sichtbar oder verborgen, führten dahin. Ebenso war es im flämischen Theater.[4])

Wenn die Ausdehnung der Dekorationen, sei es wegen kleinerer Raumverhältnisse, wie in Alençon, sei es wegen der

---

[1]) Veröffentlicht von Rothschild und Picot in der „Société des Anciens textes français". 6 Bde.

[2]) „Mystère du Vieil Testament", 3. Bd. S. 166.

[3]) Vers 20547 und 19353.

[4]) Vgl. Endepols, op. cit. S. 41—44. Die Bühne Shakespeares hatte ebenfalls zwei übereinanderliegende Teile, ein Überrest von der alten Inszenierung. (Siehe die Pläne in Brodmeier, „Die Shakespeare-Bühne". Weimar, Buchmann 1904.)

Tafel V.

Das Martyrium der hl. Apolline,
nach einer Miniature von Jean Fouquet.

(Museum Condé in Chantilly.)

Photographie von Braun, Clément & Co., Paris.

Enge eines geschlossenen Saales, eingeschränkt werden mußte, schnitt man die Linie der Mansionen gewissermaßen in zwei Teile und setzte die eine Hälfte über die andere; so entstand ein, ebenfalls zurückliegendes, zweites Stockwerk. In Alençon findet man, wie wir sahen, sogar ein Paradies mit drei Stockwerken und ein Gerüst mit ebensoviel Stockwerken nebeneinander.

Niemals jedoch hat man, soweit die Texte uns belehren, Bühnen mit fünf oder sechs Stockwerken gebaut, die einem Hause, dessen Façade man weggenommen, gleich gewesen wären. Die am nächsten sitzenden Zuschauer würden sonst nichts von den Vorgängen in den höheren Stockwerken gesehen haben, die doch gerade die Herrlichkeiten des Paradieses vorführen sollten. Wir haben auch nirgends eine Andeutung gefunden, daß das Paradies oben, die Hölle unten und das Fegefeuer in der Mitte gelegen hätte, eine beliebte Annahme so vieler französischer und deutscher Gelehrter, die ohne Nachprüfung von einem Werke in das andere übernommen worden ist. Das Ergebnis unserer Forschungen in allen Texten und Abbildungen war im Gegenteil folgendes: Die Hölle ist niemals unter das Paradies gelegt worden, sondern ganz im Gegenteil an das entgegengesetzte Ende der Mansionen.

Die Dekorationen bildeten nicht notwendig eine gerade Linie, wie es die Miniature des Manuskriptes Nr. 12536[1]) (Tafel II) darstellt; die Gerüste konnten sich auch im Kreise oder Halbkreise aufbauen, wie es die interessante Miniature von Jean Fouquet zeigt, auf die Bapst[2]) aufmerksam gemacht hat. Wir geben eine Abbildung davon nach dem Original, das sich in Chantilly befindet. (Tafel V.) Das zweite Stockwerk kann teils für das Paradies und den Kaiser, teils für bevorzugte Zuschauer und endlich für gewisse Teufel bestimmt sein.

Unterhalb des kreisförmigen oder halbkreisförmigen Stockwerkes drängt sich die Hauptmasse des Publikums, das sehr oft auch ringsum die Bühne, so, wie in einem Zirkus, steht oder sitzt.[3]) —

Alles in allem beugt sich also auch die mittelalterliche Bühne

---

[1]) Ste. 69.

[2]) Abgedruckt in Petit de Julleville, „Histoire de la littérature française", 2. Bd. Eine ausgezeichnete Skizze davon war auf der Pariser Ausstellung von 1878 und befindet sich jetzt im Museum der großen Oper.

[3]) Dies kann man wenigstens nach aufmerksamer Prüfung der Gravure vermuten. Unverständlich ist, wie Mantzius schreiben kann, daß das Stockwerk, welches die Fortsetzung der Bühne bildet, nur als Ankleideraum für die Schauspieler benutzt wurde. („History of the Theatrical Art", Transl. by L. von Cossel. London, Duckworth, 1905. 2. Bd. S. 66—67.) Wir können die Erklärung der Miniature von Mantzius ebensowenig für richtig halten, wie die von Bapst, die jener abfällig beurteilt.

dem Gesetze der Mannigfaltigkeit und trägt mit einer großen Anpassungsfähigkeit den Forderungen von Zeit und Ort Rechnung, die ihr Aussehen bestimmen.

Die Gerüste.

Lassen wir nun, nachdem wir den allgemeinen Plan des Theaters skizziert haben, die Bauunternehmer und Zimmerleute ihre „échaufauds" oder „establies" errichten, die Bühne und Dekorationen tragen sollen.

Oft ist nur ein einziges Gerüst vorhanden, oft aber auch noch einige Nebenbauten. Zum Beispiel legte man die Abteilungen für die Propheten, die ja mehr Zuschauer als wirklich handelnde Personen waren, außerhalb der allgemeinen Reihe der Dekorationen an verschiedene Stellen des öffentlichen Platzes.[1])

Es war keine leichte Arbeit, eine Plattform auf Pfeiler zu bauen, die in Romans ungefähr 33,50 m lang und kaum halb so breit,[2]) im „ostel d'Orléans" in Saint-Marcel 19,49 m lang und 4,86 m breit war[3]) und anderseits in Rouen eine Länge von 60 m mit den in vier verschiedene Gruppen geteilten Einzelbauten oder Abteilungen erreichte. Und dabei durfte mit dem Holze nicht gespart werden, sondern die Gerüste für Paradies und Zuschauer mußten gebaut werden, „d'aiz tellement qu'il n'en perisse venir faute". Daher kosteten diese Bauten, so einfach sie aussahen, außerordentlich viel. In Romans hat das Theater (Holz, Eisen usw.) ungefähr 700 Mk. gekostet.[4]) Manchmal ließ man den Bauunternehmer sein Holz und seine Bretter zurücknehmen,[5]) oder man versteigerte sie, was weniger vorteilhaft war. Die Arbeit war so groß, daß die Zimmerleute von Romans 991 Mk. für den Bau der Gerüste und Plattformen, der „chateaux, villez, tours, tornelles, paradis, anfert" bekamen. Es handelt sich da, wie man sieht, um Akkordarbeit.[6]) Oft verwendete man anderes Material als Holz; ganz abgesehen vom Eisen für Nägel und Anker wurde zum Bauen der Hölle Sandstein, Gips und sonstiges Mauerwerk verwendet.[7]) Um die Gemeinden zu entlasten, erlaubte Herzog Philipp von Burgund, sich einem allgemeinen Brauche in der Grafschaft Artois an-

---

[1]) Wie in Rouen im Jahre 1474. Vgl. Leverdier, 2. Bd. S. 2.

[2]) „Mystère des trois Doms", S. XLIV—XLV.

[3]) In dem von M. Cogecque erwähnten Kontrakt. S. o. St. 81—82.

[4]) „Mystère des trois Doms", S. LXXXVI.

[5]) In dem erwähnten Kontrakt.

[6]) „Mystère des trois Doms", S. 600. Man findet auf Seite 796—801 den vollständigen Text des Kontraktes, der zwischen den drei Zimmerleuten einerseits und den Herren der Kirche und den Schöffen anderseits abgeschlossen wurde.

[7]) In dem oben erwähnten Kontrakt.

schließend, im Jahre 1549 den Einwohnern von Aire, aus seinen Domänen, die rings um die Stadt lagen, eine gewisse Menge von Holz im Werte von 8 Pfund zu nehmen.[1]) —

Die eigentliche Bühne.

Die Gerüste waren, wie wir eben sahen, Holzbauten und hatten vor den Mansionen einen Vorbau, auf dem die Schauspieler sich bewegten. Dieser freie Raum hieß das „Feld",[2]) der „Boden", der „Park" oder das „Parket"[3]) (champ, terre, parc, parquet); es ist der „deambulatorye" der Engländer.[4])

Diese Ausdrücke scheinen auf alte mythologische Volksspiele hinzudeuten,[5]) die wahrscheinlich alle indogermanischen Völker gekannt haben. Logeman glaubt, daß das englische „greenroom" (Kulisse) ebenfalls ähnlichen Ursprung haben könnte.

Alle diese Ausdrücke erinnern, wie man sieht, an eine Zeit, wo es noch keine Gerüste gab und das Spiel auf der Erde, in einem Parke, auf einer Rasenfläche abgehalten wurde. Einige Bemerkungen im Texte der „Auferstehung" lassen einen Zweifel aufkommen: „Dann soll die Seele Jesu das Kreuz zur Erde werfen", und Folio 47 b, wo die Rede ist von einer Versenkung, die mit Erde bedeckt ist, damit man sie nicht bemerkt. Dies setzt aber voraus, daß wenigstens ein Teil der Bühne mit Erde bedeckt war, sonst wäre das Publikum erst auf die Versenkung aufmerksam geworden. Bewegten sich nun die Schauspieler auf dem Boden selbst und hatte dieser ausgehöhlte unterirdische Gänge, die ein Verschwinden wie in eine Versenkung erlaubten? Oder war der Vorbau mit Erde und Rasen bedeckt, etwa wie die Bühne Shakespeares mit Bastmatten? Die letztere Auffassung ist die glaubhafteste.

Die Mansionen.

Jede Abteilung der nebeneinanderliegenden und verschiedene Orte bezeichnenden Dekorationen hieß „mansion", „établie" oder

---

[1]) Siehe „Passion d'Arras" von M. Richard. Arras, 1893, S. XXII.

[2]) Z. B. „en allant parmy le champ", Bühnenanw. der „Auferstehung", die Jean Michel zugeschrieben wird, Fol. 45 b.

[3]) „Mystère des trois Doms."

[4]) Man findet diesen Ausdruck in „Mankind", einer moralité aus dem 15. Jahrhundert bei Brandl, „Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare". Straßburg, Trübner 1898.

[5]) Vgl. Chambers, „Mediaeval Stage", Gallée, „Bijdrage tot de Geschiedenis der dramatische Vertooningen in de Nederlanden . . ." Acad. Proefschrift. 1873. S. 21 ff. und Hamelius, Besprechung vorliegenden Buches in „Modern Language Notes, Januar 1907.

„étage", eine Bezeichnung, die geeignet war, die alten Historiker irre zu führen. Für die dramatisierte „manekine" zählte man nicht weniger als zehn. Dies waren:

I. Der Hof des Königs von Ungarn,
II. Der des Königs von Schottland,
III. Das Haus der Mutter des schottischen Königs,
IV. Senlis,
V. Die hohe See,
VI. Die Küste bei Rom,
VII. Der Hof des Papstes,
VIII. Das Haus des Senators in Rom,
IX. Die Peterskirche in Rom,
X. Der Himmel.[1])

Das Mysterium der Inkarnation, gespielt in Rouen im Jahre 1474, verlangt sogar 22 Mansionen,[2]) das des Manuskriptes von Donaueschingen[3]) ebensoviel, und ohne Zweifel ist für das Mysterium der Apostelgeschichte eine noch größere Anzahl nötig gewesen.

Immerhin waren die Mansionen nicht überall dieselben. Wenn die Zuschauer rings um die ganze Bühne saßen, wie es in der eben erwähnten deutschen Passion der Fall war, genügte ein leichtes auf vier Pfeilern ruhendes Dach, um einen Palast oder ein Haus vorzustellen, weil die Bewohner so fortwährend allen Zuschauern sichtbar waren.[4]) Wenn sich jedoch die Dekorationen an eine dem Publikum zugewandte Mauer lehnten, waren sie viel kompakter und fester, weil sie manchmal Personen tragen mußten, wie zum Beispiel den Engel Gabriel, der „dessus l'abbaye de Grammont" verschwindet.[5]) Wie man sieht, genügte nicht immer eine bemalte Leinwand, es bedurfte im allgemeinen eines mit Stoffen[6]) behängten Gerüstes, die von Künstlern bemalt wurden. Einige von den berühmtesten werden wir später zu erwähnen haben.[7]) Sie malten nach Miniaturen, die ihnen geliefert wurden. Diese Miniaturen oder Skizzen wurden ebenso wie die Manuskripte sorgfältig von den Stadtverwaltungen für

---

[1]) Siehe „Oeuvres de Beaumanoir", herausg. von Suchier (Société des Anciens Textes français, 1. Bd. S. LXXXVI).

[2]) Leverdier, 1. Bd. S. LI.

[3]) Mone, S. 157.

[4]) Ibid. S. 158.

[5]) „Mystère du roi Avenir"; Nat.-Bibliothek, Fragm. 24334, S. 74.

[6]) Wie in Seurre für das „Mystère de Saint Martin". Vgl. Jubinal. 1. Bd. S. XLVI. Ein Türmchen aus Leinwand wird jedoch verwendet im „Mystère de la Vengeance et Destruction de Jérusalem" in -4° fol. goth. 107.

[7]) Siehe Kunst und Mysterium.

spätere Vorstellungen aufbewahrt.[1]) Man sparte übrigens weder Geld noch Mühe. Die Kosten der Dekorierung in Romans beliefen sich im Jahre 1509 auf 1531,40 Mk. nach unserem Gelde.[2])

Das Paradies.

Besondere Sorgfalt wurde von den Veranstaltern der Spiele auf die Ausschmückung des Paradieses und speziell des irdischen Paradieses verwendet. Die Verfasser selbst bitten sie darum: „Das irdische Paradies soll so schön und glänzend als möglich gemacht werden, geschmückt mit allerlei Blumen, Bäumen, Früchten und andern Annehmlichkeiten und in der Mitte der Baum des Lebens am herrlichsten von allen.“[3]) Der unbekannte Verfasser der Auferstehung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist sogar noch genauer und viel anspruchsvoller: „Und dieses Paradies soll im Innern aus Papier gemacht sein, und daraus hergestellt soll es auch Baumzweige geben, die einen blühend, die andern mit Früchten verschiedenster Art beladen, wie Kirschen, Birnen, Äpfel, Feigen, Trauben und andre solche künstliche Sachen; und andre Zweige mit Maiwuchs, und Rosenstöcke, deren Blumen und Knospen höher als die Zinnen sein sollen, und sie müssen frisch geschnitten und in Gefäße mit Wasser gelegt werden, damit sie sich frisch erhalten.“[4]) Ein Manuskript, das denselben Text enthält, aber mit interessanten Varianten, fügt noch hinzu: „Pflaumen, Holzbirnen, Orangen, Granaten, Rosmarin und Majoran; auch eine „Fontäne, die nach vier Seiten abfließt“[5]), wird nicht vergessen.

So ist es verständlich, daß die Kaufleute von Bourges bei der Aufführung der Apostelgeschichte, die sie 1536 veranstalteten, in der Entfaltung eines unerhörten Luxus etwas bis dahin noch nie Dagewesenes leisteten. In der „monstre“, das heißt dem Festzug der Schauspieler durch die Stadt vor der Aufführung, wurde „ein Paradies von 8 Fuß Breite und 12 Fuß Länge herumgetragen; darin standen im Kreise Tronsessel und waren Malereien in Form von ziehenden Wolken und draußen und darin kleine Engel, wie Cherubine, Seraphine, „Kräfte“ und „Herrschaften“, die geballten Fäustchen erhoben und in steter Bewegung. In der Mitte war ein Sessel in der Gestalt eines

[1]) Bapst, S. 64—65.
[2]) „Mystère des trois Doms“, S. LXXXIII.
[3]) „Mystère du vieil Testament“, 1. Bd. S. 27.
[4]) Fol. 42b, 2. Sammlung.
[5]) Manuskript der Jean Michel zugeschriebenen Auferstehung, Nation.-Bibl. S. 84 b.

Regenbogens,[1]) auf dem die göttliche Dreieinigkeit, Vater, Sohn und Heiliger Geist, saß, und dahinter, in der Mitte eines Tronhimmels, waren zwei Sonnen, die unaufhörlich eine gegen die andre sich drehten. In den vier Ecken standen Sessel, auf denen die vier Tugenden: Gerechtigkeit, Friede, Wahrheit und Barmherzigkeit in reicher Kleidung saßen, und zu Seiten der Dreieinigkeit standen zwei kleine Engel, die Hymnen und Lieder sangen, begleitet von Flöten, Harfen, Lauten und Geigenspielern, die rings um das Paradies zogen." [2]) Es war eine Ausstattung, von der der Regisseur mit Recht, nicht ohne Ironie sagte: „Schaut, das ist das schönste Paradies, das ihr jemals gesehen habt und sehen werdet!" [3]) Ebenso glänzende Ausstattungen gab es in Rouen[4]) und Arras.[5])

Die Hölle.

Auf der einen Seite ein blühender Garten, — das war das Paradies, auf der andern ein Ort, den man so schaurig und abstoßend wie möglich gestaltete, — das war die Hölle. Sie bestand im Wesentlichen aus drei Teilen: einem Festungsturm nach Art derjenigen, welche die mittelalterlichen Städte schützten, einem Brunnen, in dem Jesus, nachdem er die Pforten der Hölle durchbrochen hat, Satan wirft, und einer Öffnung, die im allgemeinen die Form eines riesigen Rachens hatte, der sich öffnete und wieder schloß, um die Teufel durchzulassen. Ferner gab es, oft unterhalb der Eingangspforte, ein „parloir" oder freien Raum; dort, oder auf einer der Plattformen ihrer Festung hielten die Teufel vor den Augen des Publikums ihre stürmischen Versammlungen ab.[6]) Das aber ist die ganze Hölle mit all ihrem grotesken und drohenden Apparat; oft begnügt man sich auch einfach mit einem Brunnen, — dem „pit" der englischen Mysterien,[7]) — zuweilen auch mit einem großen Kessel, wo die Dämonen zum Beispiel Nero hineinwerfen.[8]) In deutschen Theatern[9])

---

[1]) Eine Einzelheit, die sich im „Mystère du Jugement de Lucerne" wiederfindet. Vgl. Roy, „Le jour du Jugement", Paris, Bouillon, 1902. S. 112 Anm.

[2]) „Relation de l'Ordre de la triomphante monstre du Mystère des Actes des Apôtres par Jacques Thiboust, secrétaire du roy", herausg. von Labouverie, Bourges, 1836, S. 72—73.

[3]) Paulin Paris, op. cit. S. 6.

[4]) Leverdier, 2. B. S. 106.

[5]) „Passion d'Arras", S. 2.

[6]) „Manuscrit de la Résurrection", Jean Michel zugeschrieben, Nat.-Bibl. 972.

[7]) Eberts Jahrbuch, 1. Bd. S. 68. Auch bei Dante ist Lucifer übrigens in einem Brunnen.

[8]) Jubinal, 1. Bd. S. 94.

[9]) Mone, 2. Bd. S. 71.

genügte eine Tonne, in der Lucifer angekettet saß, um die Vorstellung von den unterirdischen Regionen zu erwecken. Man vergleiche diese altertümliche Einfachheit mit der Kompliziertheit einer Hölle in Frankreich im 15. Jahrhundert!

Der Wächter Cerberus, den das Mittelalter vom Altertum übernommen hat, läßt seinen Ruf erschallen wie ein Herold im Kriege. Schreckliche Zeiten sind gekommen, das Höllen-Vaterland ist in Gefahr, Christus nähert sich, bewaffnet mit seinem furchtbaren Kreuz und seiner unwandelbaren Tugend, um die Pforten der Vorhölle zu durchbrechen und die Unschuldigen und die alten Propheten zu befreien. Auf den Ruf ihres Herolds und Wächters „kommen alle Teufel, mit Ausnahme von Satan, wirklich an den Eingang der Hölle, und mit allen Anzeichen des Schreckens und der Verwunderung legen sie Haubitzen, Armbrüste und Kanonen zur Verteidigung an . . . .“ Dieser Anachronismus ist nicht vereinzelt. Ludwig der Heilige läßt ruhig beim Kreuzzuge seine Kanonen donnern,[1]) und im „Vieil Testament“ besichtigt Nebukadnezar, bevor er in den Krieg zieht, seine zahlreiche Artillerie. — Jesus kommt dann in Begleitung der vier Engel und der Seele des Schächers, den gefesselten Satan nach sich ziehend, an die Pforten der Hölle. Diese springen unter den heftigen Schlägen des Kreuzes auf. „Hier binden Jesus und die besagten Engel Satan Hände und Füße und legen ihn auf die Stufen des Höllenbrunnens . . . . Jesus wirft Satan in den Brunnen, und dieser schreit ‚moult horriblement‘, und der Brunnen soll neben dem „parloir“ zwischen diesem Portal und der Vorhölle nach dem Publikum zu liegen, um besser gesehen zu werden. Und soll besagter Brunnen so hergestellt sein, daß er von außen wie aus schwarzen Quadersteinen gemauert aussieht.“ Alles das ist so genau beschrieben, daß man es malen könnte.

Die Vorhölle wird uns mit demselben Vergnügen an der Kleinmalerei in folgender Rubrik beschrieben: „Und die Vorhölle soll neben dem parloir sein, das sich über dem Hölleneingang befindet und soll höher als besagtes parloir sein in einer Behausung, welche wie ein großer viereckiger Turm sein soll, mit Netzgittern oder etwas anderem Durchsichtigen, damit die Zuschauer die Seelen sehen können, die sich darin befinden, wenn die Seele Christi besagte Pforte erbrochen hat und eintritt. Vor dem Kommen der Seele Jesu Christi in die Unterwelt aber soll besagter Turm außen ganz mit schwarzem Tuch behängt sein,

[1]) „Mystère de Saint-Louis“ (15. Jahrhundert) herausg. von Fr. Michel für den Roxburghe Club, 1870. Wir haben das Exemplar des Herzog von Aumale in Chantilly eingesehen.

das das genannte Gitterwerk verdeckt und nichts bis zum Eintritt der Seele Jesu sehen läßt.

„Ferner ist zu beachten, daß der Kerker für das Fegefeuer unter der Vorhölle sein muß, wo zehn Seelen sein sollen (die der alten Propheten), über denen Flammen schweben sollen, die künstlich durch brennenden Spiritus erzeugt werden sollen. Und die Pforten zu diesem Fegefeuer durchbricht die Seele Jesu ebenfalls gewaltsam und tritt dann in Begleitung der genannten Engel ein und spricht Folgendes . . . . Hier zieht die Seele Jesu alle Seelen aus dem Fegefeuer und führt sie samt den andern Seelen aus der Vorhölle der Propheten mit sich fort; und es soll noch eine Vorhölle für die kleinen Kinder geben, die nicht beschnitten sind und kein Gegenmittel gegen die Erbsünde hatten." [1])

Im Festzug von Bourges erschien eine prächtig ausgestattete Hölle von 14 Fuß Länge und 8 Fuß Breite, die die Gestalt eines Felsens hatte, auf dem ein ununterbrochen brennender und rauchender Turm stand, in dem sich Lucifer, nur vom Kopf bis zur Hüfte sichtbar, befand. Er war bekleidet mit einem Bärenfell, und an jedem Haare hing ein Metallblättchen. Er hatte ein buntfarbiges Marderfell mit zwei Schnauzen, aus seinem Munde kamen Flammen, und in der Hand hielt er ein paar Schlangen oder Vipern, die sich ringelten und Feuer spieen. An den vier Ecken des Felsens waren vier kleine Türme, in denen man Seelen in verschiedenen Arten von Qualen sah. Und vorn war eine Riesenschlange, die Feuer durch Nase und Ohren sprühte, und überall auf dem Felsen krochen alle Arten von Nattern und Kröten.

Die Riesenschlange mit dem feuerspeienden Rachen ist die „chappe d'Hellequin" [3]) oder Höllenschlund. Diese chape d'Hellequin bedarf einer Erklärung, besonders seitdem ein kürzlich erschienenes Buch [4]) neues Licht darauf geworfen hat.

Wir kennen schon aus der interessanten Arbeit van den Gheyns [5]) den Ursprung dieses Hellequin, dessen nächtliche „mesnie" den Schlaf der abergläubischen Leute des Mittelalters störte. Hellequin ist der deutsche Erlkönig. Dieser Erlen- oder Elfenkönig ist Wotan oder Odin mit seinem „wütenden Heere" oder der „wilden Jagd", die der „mesnie" der französischen Sage ent-

---

[1]) „Résurrection", Jean Michel zugeschrieben.

[2]) Thiboust, S. 22.

[3]) Paulin Paris, op. cit. S. 5. S. a. Suy, „Essai sur la vie et les oeuvres littéraires du trouvère Adam de la Hale", Paris, Hachette, 1898, S. 394—411.

[4]) Drießen (O.), Der Ursprung des Harlekin", Berlin, Duncker. 1904, S. 66—86.

[5]) „Essai de mythologie et de philologie comparée", Brüssel, Société belge de librairie, 1885. S. 107—131.

spricht. Als Gott der Winde lenkt Hellequin-Wotan den Sturm, und seine Stimme ist es, die man nachts im Brausen des Sturmes hört. Hier wird nun durch einen sehr natürlichen und oft anzutreffenden Vorgang der germanische Gott der Lüfte zu einem bösen Geiste, einem Teufel für das Christentum, das sich hier wieder einmal dem Volksglauben anpassen mußte. Das mittelalterliche Theater nun bemächtigte sich des Hellequin und machte ihn zu einer wichtigen Persönlichkeit, die es dann wieder unter dem Namen Arlequin — Pariser Aussprache des Namens[1]) — an die italienische Komödie weitergegeben hat. Auch bei Dante heißt einer der Teufel, der in der Hölle eine besonders groteske Rolle spielt, „Alichino": „Tratti avanti Alichino et Calcabrina"[2]). Die Schreibung „Harlequin" findet sich übrigens in der Legende von einem Schauspielerbildnis (18. Jahrhundert), veröffentlicht von Mantzius, wieder. Auch das Englische hat die Schreibung „Harlequin", die besser als „Arlequin" auf den wahren Ursprung des Namens hinweist. Aber dieser Hellequin der alten Sagen war besonders durch seinen schrecklichen Haarschopf und seine Kappe bekannt, die Feuer und Flammen[3]) schleuderte, was auf seinen Ursprung hindeutet. Haarschopf und Kappe werden dann bald miteinander verwechselt, und man brauchte die Worte ohne Unterschied[4]). So hieß denn der Höllenschlund, der den Namen „hure d'Hellequin" von einem der populärsten Teufel nehmen konnte, „chape d'Hellequin". Seltsamerweise hat sich dieser Name im Wortschatz des französischen Theaters unter der Form „manteau d'Arlequin" erhalten ein Wort, das eine Dekoration in Form eines Stoffbehanges bezeichnet, der hinter dem eigentlichen Vorhang die Bühne einrahmt und so ihre Breite und Höhe verringert[5]) (Soffitendraperie). Driesen gibt sich offenbar große Mühe, den Zusammenhang zwischen „chape d'Hellequin", das „Höllenschlund" bedeutet, und dem modernen „manteau d'Arlequin" zu erklären. In Wirklichkeit muß man an eine einfache pars pro toto denken; der Name, der die Stoffbehänge des „Höllenschlundes" bezeichnete, ist auf die Draperie, welche die

[1]) Nach Godefroy, „Dictionnaire de l'ancienne langue française", bedeutet das Wort Arlequin in Vervins heute: Irrlicht.

[2]) „Divina Commedia", Ed. Scartazzini, Inf. XXI, 118 u. XXII, 112. Nicht ernst zu nehmen ist wohl die S. 208 Anm. der erwähnten Ausg. vorgeschlagene Ableitung: „Alichino: da chinar le ali? Veramente questo diavolo si mostra pronto a chinarle".

[3]) Driesen, op. cit. S. 68. Nr. 2.

[4]) Man vgl. eine bekannte Stelle aus der Metzer Chronik (Petit de J. S. 13—14): „La bouche et entrée de l'enfer de icelluy jeu estoit très bien faicte, et avoit celle hure deux gros yeulx d'acier qui reluisoient à merveille."

[5]) Darmsteter, Hatzfeld et Thomas, „Dictionnaire général de la langue française", Paris, Delgrave.

ganze Bühne umrahmt, ausgedehnt worden. Man kann also die gewöhnliche Erklärung ganz gut entbehren, daß der Name „manteau d'Arlequin" daher käme, daß Harlekin auftrat und hinter dieser Soffite verschwand[1]). So bewahrheitet es sich wieder einmal, daß die moderne Bühne der mittelalterlichen Inszenierung mehr verdankt, als man im allgemeinen glaubt.

Die Mysterien erwähnen den Höllenschlund nicht immer, er ist aber als Eingangspforte ein wesentlicher Bestandteil der Hölle. Man sieht diesen Schlund sehr gut auf der Miniature des Manuskriptes von Valenciennes (Tafel II). „Enfer fait en manière d'une grande gueule so cloant et ouvrant quant besoing en est," so lautet die Beschreibung der „establies" im Mysterium der Incarnation[2]).

In England war diese merkwürdige Dekoration ebenfalls bekannt und ist vielleicht sogar von Frankreich entlehnt. Eigentümlicherweise wird sie gerade in der so entwickelten Bühnenanweisung des Mysteriums der Auferstehung nicht erwähnt.[3]) Woher kam nun der Gedanke, die Höllenpforten in dieser Weise darzustellen? Er erklärt sich einfach aus der Auslegung gewisser Bibelstellen, zum Beispiel: „Daher hat die Hölle die Seele weit aufgesperrt und den Rachen aufgetan ohne alle Maße"[4]), mehr aber noch aus der Erweiterung der Symbolik Leviathans (des Krokodils), von dem es heißt (Hiob, Kap. XLI): „Wer kann die Kinnbacken seines Antlitzes auftun? Schrecklich stehen die Zähne umher.

Aus seinem Munde fahren Fackeln, und feurige Funken schießen heraus.

Aus seiner Nase gehet Rauch, wie von heißen Töpfen und Kesseln.

Sein Odem ist wie lichte Lohe, und aus seinem Munde gehen Flammen."

Das klingt genau wie die Rubrik eines Mysteriums. Wie man sieht, ist alles da: die Zähne, die Flammen, der Rauch, die Kessel, — ebenso viel Einzelheiten, die die Inszenierung nur nach dem biblischen Text wiederzugeben brauchte. Man wird oft finden, daß das Alte und Neue Testament, und mehr noch die Apokryphen oder die Meditationen des hl. Bonaventura[5]) die

---

[1]) Vgl. Moynet, „Trucs et décors", Paris, Librairie illustrée.

[2]) Gespielt in Rouen im Jahre 1474. Vgl. Leverdier, 3. Bd. S. 474.

[3]) Ebert, op. cit. S. 68.

[4]) Jesaias V, 14. Vergleiche Cahier et Martin, „Vitraux de la cathédrale de Bourges".

[5]) Vgl. Male, „La rénovation de l'Art par les Mystères", Gazette des Beaux Arts, 1. Februar 1904.

Lösung für viele Probleme geben, die in der Geschichte des Theaters und den Quellen für die Mysterien dunkel geblieben sind. Die ganze Szene von Christus in der Unterwelt ist bis in die kleinsten Einzelheiten aus dem apokryphischen Evangelium des Nikodemus genommen. Man braucht es nur in Verse und Dialogform zu bringen, um ein Mysterium des 15. Jahrhunderts zu bekommen. Allerdings ist vom Höllenschlund in diesem Evangelium nicht die Rede. Möglich ist übrigens auch, daß die indogermanischen Überlieferungen von Ungeheuern und Drachen Einfluß auf diese Darstellung der Hölle gehabt haben.

Spuren von der feuer- und flammenspeienden Hölle finden sich noch im klassischen Theater[1]). So ist die letzte Bühnenanweisung im „Don Juan" Molières noch ein Überbleibsel aus dem Mittelalter: „Der Donner rollt mit furchtbarem Getöse und grelle Blitze zucken um Don Juan. Die Erde öffnet sich, und aus dem Schlunde, in den er versinkt, steigt Feuer empor"[2]). Charakteristisch hierbei ist, daß in den Ausgaben von 1683A und 1694B[3]) diese Bühneneffekte weggelassen sind, offenbar, weil weder die Maschinisten noch das Publikum am Ende des 16. Jahrhunderts den tieferen Sinn mehr verstanden. Die andern mit dem Molières gleichzeitigen „Don Juans" haben gleiche Anweisungen; so steht im „Don Juan" von Dumenil, genannt Rosimond (1666): „Man hört einen Donnerschlag, Don Juan stürzt nieder, und die Bühne steht in Feuer"[4]). Im „Festin de Pierre" von de Villiers (1659) liest man[5]): „Hier hört man einen lauten Donnerschlag, und Blitze schleudern Don Juan zu Boden." Tirso de Molina sagt in seinem „Burlador de Sevilla"[6]): „Hundese con grand ruido el sepulcro con don Juan y don Gonzalo y caese Catalinon al suelo."

Indessen ist die Szenerie in den ersten Ausgaben Molières vollständiger und scheint sich enger an die alten Überlieferungen der mittelalterlichen Inszenierung anzuschließen. Dies ist übrigens bei Molière nicht das einzige Beispiel von ihrem Fortleben,

---

[1]) Daher ist die Annahme Petit de Julleville's ebenso irrig für die Komödie wie für die Tragödie: „Zwischen dem Mysterium und der Tragödie gibt es in Wirklichkeit nichts Gemeinsames. Wendet man sich vom einen zur andern, erscheint die Natur des Gegenstandes, die Führung der Handlung, der Verabau, die Inszenierung und die Dramatisierung, kurz Form und Inhalt, gänzlich verändert." („La comédie et les moeurs en France au moyen âge", 4. Aufl. Paris, Cerf.)

[2]) Molière in der „Collection des grands écrivains", hrg. von Despois und Mesnard, 5. Bd. 205. Paris, Hachette.

[3]) Ibid. Anm. 4.

[4]) Fournel, „Les contemporains de Molière", 1863—75, 3. Bd. S. 377.

[5]) Ausgabe Knörrich, Heilbronn 1888.

[6]) „Comedias de Tirso de Molina", in der „Bibl. de Auteurs Espagnols".

wir finden auch ein sehr charakteristisches in seiner „Psyché“: „Die Bühne stellt die Hölle dar. Man sieht ein ganzes Feuermeer in unaufhörlicher Bewegung. Dieses furchtbare Meer ist von brennenden Ruinen umrahmt, und inmitten der wogenden Flammen erblickt man, durch einen grausigen Höllenschlund, den unterirdischen Palast Plutos“[1]. Sogar der Höllenschlund ist also, wie man sieht, den Theatermeistern der Molièreschen Truppe nicht unbekannt. —

Andere Dekorationen.

Andere Dekorationen verdienen genannt zu werden, weil sie besonders häufig vorkommen:

Die Türme, auf denen die Wächter ihre gewohnten Späße machen.[2]) Weiter die Stadttore und die Tempel, bestehend aus einem Holzbau mit vier Säulen, die eine byzantinische Kuppel tragen. Im Innern des von Zeltwänden geschützten Raumes befinden sich die Gesetzestafeln. (Siehe Tafel VI, eine noch unveröffentlichte Miniature aus dem Manuskript 12536.) Ferner ist das Prätorium des Pilatus zu nennen, das uns eine Miniature Jean Fouquets im „Gebetbuch“ von Etienne Chevalier so gut wiedergibt. „In der Mitte der Bühne ist ein viereckiger, abgeschlossener Raum und darin ein hoher, schön geschmückter Sessel und ein anderer, auf den sich Pilatus setzt. Aber nachdem er das Urteil gesprochen, setzt er sich auf den hohen Sessel. In dem Prätorium ist niemand weiter als Jesus, an Händen und Füßen gebunden, und Pilatus.“[3])

Weiter ist zu nennen: das unvermeidliche Gefängnis mit seinen Wächtern, und die Krippe, von der uns Fouquet eine so feinsinnige Deutung gibt. Diese deckt sich übrigens fast mit der der Theatermeister in den Mysterien. Ferner das römische Theater,[4]) zweifellos in der Form eines Amphitheaters, das als erstes Theater auf der Bühne erwähnt zu werden verdient, wie man es dann später, zum Beispiel im Hamlet, findet.

Sehr beliebt war endlich beim Publikum des 15., 16. und sogar 17. Jahrhunderts ein Schiff, (siehe Tafel III.), das in allen Stücken erscheint, um über ein kleines Wasserbassin die Heiligen und die Apostel in ferne Länder zu tragen. Das gibt zu einigen

---

[1]) Molière, in der eben erwähnten Ausgabe 8. Bd.

[2]) „Les trois Doms“, S. 215 ff.

[3]) „Passion“ von J. Michel, Incun. der Nat.-Bibl.

[4]) „Les trois Doms“, S. 597, „Mystère des Actes des Apôtres“, Fol. 125 b.

Tafel VI.

Szene aus dem Passionsspiel von Valenciennes.

(Miniature des Ms. fr. 12536 der Nat.-Bibl.)

sehr originellen Szenen Anlaß[1]), die ein besonderes Vergnügen für die Zuschauer der Mysterien bilden mußten.

Im Mysterium Ludwig des Heiligen[2]) wird sogar eine Seeschlacht bei Damiette dargestellt.

Auch in England waren derartige Sachen bekannt und beliebt. Jusserand begründet das sehr richtig, und was er sagt, gilt auch für die anderen Nationen: „Wenn das moderne Publikum eines Tages erführe, daß man auf der Bühne einen ganzen Eisenbahnzug sehen könne, würde es in Masse ins Theater gehen, weil dieser Anblick, der ihm doch sonst so vertraut ist, an diesem Orte unerwartet und etwas Neues wäre.“[3]) Genau so war es im mittelalterlichen Drama.

Stoffe und Behänge.

Schauspieler und Zuschauer waren vor Sonne und Regen durch ein riesiges Zeltdach geschützt, das durch starke Holzpfeiler getragen wurde und mit eisernem Haken an den nächstliegenden Mauern befestigt war.[4])

Bemalte Stoffe zierten das Paradies und stellten die Wolken vor. Auf diese Stoffe waren mitunter auch Sonne, Mond und Sterne gemalt.[5])

Andere Behänge schmückten das Bett, das fast immer in den Mysterien vorhanden ist und, „mit einem Betthimmel darüber und Vorhängen ringsherum“,[6]) bei Gelegenheit auch ganz durch einen Vorhang verdeckt, dazu diente, heikle Situationen zu verbergen: eine Niederkunft, Szenen aus dem ehelichen Leben und die Prüfungen der hl. Agnes, die sie gänzlich nackt im Zimmer einer Kurtisane erleidet.[7])

Bäume und Büsche wurden ebenfalls durch Leinwand oder durch bemalte Versatzstücke dargestellt.[8]) Sogar Jagden aller Art veranstaltete man in diesen „Wäldern“.

Kosten.

Durch die Rechnungsbücher von Lagrange kennt man alle Einnahmen und Ausgaben der Molièreschen Truppe. Die Kosten

[1]) S. „Résurrection“ und „Actes des apôtres“, I. Bd. Fol. 98.

[2]) Siehe S. 135.

[3]) „A note on pageants and scaffolds Hye, Furnivall Miscellany, Oxford, 1901 p. 185.

[4]) Zum Beispiel in Romans im Jahre 1509. „Trois Doms“, S. XLV u. XLVI.

[5]) Roy, „Jour du Jugement“, S. 115.

[6]) „Mystère de Saint-Martin“, Nat.-Bibl. Ms. 24332.

[7]) „Sancta Agnes, Provenzalisches Geistliches Schauspiel“, hrsg. v. K. Bartsch, Berlin, 1869. Vgl. a. d. Ausg. von Clédat.

[8]) „Mystère du Vieil Testament“, 1. Bd. S. 140.

für Dekorationen und Material sind selten darin erwähnt. Wir haben aber für das „Mystère des trois Doms“ eine eingehende Aufstellung der Kosten für Dekorationen und Maschinen und für den Bau des Theaters. Die Summe beträgt etwa 14 100 Mark nach unserem Gelde; da man aber beim Wiederverkauf ungefähr 626 Mk. einnahm, verringerten sich die Kosten auf 13 474 Mk., was für damalige Zeit noch eine hübsche Summe war.

Drittes Kapitel.

Kunst und Mysterium.

Allen denen, die die Bildwerke der alten Meister lieben und bewundern, die vor den Reliefs in Kathedralen, den farbenprächtigen Kirchenfenstern und kindlichen Holzschnitzereien jene heilige Scheu empfunden haben, die der Anblick alles wahrhaft Schönen hervorruft, allen denen dürfte die Frage nach der Quelle, aus der die Künstler ihre Eingebung geschöpft haben, nicht ganz gleichgültig sein.

Wenn man beweisen könnte, daß die dramatische Literatur, insbesondere die Mysterien, auf die Kunst des Mittelalters einen entscheidenden Einfluß gehabt und ihr nicht nur malerische Einzelheiten, sondern ganze Szenen geliefert haben, die bis dahin weder Pinsel noch Meisel zum dauernden Leben geweckt, dann würden die Mysterien, und besonders ihre Inszenierung, unerwartete Bedeutung und Wertschätzung gewinnen. Und wenn dieser Einfluß zum Gesetze erhoben werden könnte, würden zweifellos gar viele Fragen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte, die bisher ungelöst blieben, eine Lösung finden und würde auf diesem Wege vielleicht sogar für gewisse Kunstwerke die Zeit ihrer Entstehung bestimmt werden können.

Zuerst scheinen die Patres Cahier und Martin die genannten Beziehungen geahnt und den Versuch gemacht zu haben, sie zu formulieren.[1]) Nach ihnen sind es Springer im Jahre 1866[2]) und Carl Meyer,[3]) die tiefer in die Sache eindringen. Auf der anderen Seite will Julien Durand[4]) in den Skulpturen an der Fassade

---

[1]) „Monographie de la cathédrale de Bourges", Paris, 1841.

[2]) „Ikonographische Studien" (Mitt. d. k. k. Zentr. Kom. 1860) und später in seiner Studie „Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter" (Sitzgsber. d. K. Sächs. Ges. d. Wiss. Phil.-Hist. Klasse, 1879). Vgl. Weber, „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst", S. 5.

[3]) „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst" (Geiger, Viertel-Jahrschr. für Kultur u. Lit. der Renaiss. I.) Vgl. Weber, S. 8.

[4]) „Monuments figurés du moyen âge exécutés d'après les textes liturgiques". (Bulletin Monumental 1888, S. 621 ff.) S. Weber, op. cit.

von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers ein wirkliches Weihnachtsdrama wiederfinden. Bald nach ihm beschäftigt sich Weber[1]) speziell mit dem Thema des Kampfes zwischen Synagoge und Kirche und stellt da mit ziemlicher Sicherheit, obwohl manchmal mit etwas schwankendem Urteil, einen Einfluß des Mysteriums auf die Ikonographie fest. Der Gelehrte verallgemeinert zuletzt seine Schlußfolgerungen und spricht an einer Stelle folgendes Gesetz aus, „daß das kirchliche Schauspiel in sehr vielen Fällen die Grundlage für die Auswahl und Zusammensetzung des Portalschmuckes, namentlich der gotischen Kathedralen ist, ja daß die Skulpturen an den Außenseiten der Kirche, ebenso wie an manchen Orten die Malerei des Innern, oft nur eine getreue Wiedergabe der Szenen sind, die soeben auf der Bühne im Innern der Kirche oder auf dem Platze vor derselben vor den Augen des Beschauers sich entfalteten." [2])

In Belgien sind es Destrée in seiner Studie über die „Sculpture brabançonne" und L. Maeterlinck,[3]) die ebenfalls zu den alten Dramen zurückgegangen sind, um die von ihnen studierten Werke zu erklären.

Die französischen Gelehrten blieben ihrerseits nicht zurück. Bouchot, der leider so früh verstorbene Verwalter der Kupferstichsammlung der Nationalbibliothek, sagte uns eines Tages: „Je mehr man sucht, desto mehr wird man finden, daß die Inszenierung des religiösen Dramas auf die Kunst eingewirkt hat." Hierdurch ermutigt, haben wir unparteiische und gewissenhafte Untersuchungen angestellt, und sie haben uns zu dem Ergebnis geführt, das die Genannten vorausgesagt hatten. Indes hätten diese Ergebnisse noch wenig Wert, wenn sie sich nur auf die Forschungen des Literarhistorikers gründeten und nicht in gleicher Weise — und zwar diesmal mit bestimmter Sicherheit — von dem Urteil eines Kunsthistorikers unterstützt würden. Unsere Untersuchungen waren bereits abgeschlossen, als wir einen Artikel von Mâle, dem Verfasser des vortrefflichen Werkes „L'art reli-

---

[1]) Wilmotte („La naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux, Mâcon, Protat. 1901) bemerkt, daß „Weber die Schöpfungen des mittelalterlichen Theaters um jeden Preis in eine frühere Zeit verlegen will, um sie mit den Erzeugnissen der plastischen Künste in Verbindung zu bringen." Ohne genügenden Grund sieht Weber auch, S. 91—91, in den Bauwerken, aus denen Synagoge und Kirche hervorgehen, Mansionen der Mysterien. (Altarblätter aus Zillis, Miniaturen der burgundischen Bibel. Nat.-Bibl. Ms. 166.)

[2]) Weber, op. cit. S. 8.

[3]) „Le Genre satirique dans la peinture flamande", Gent, 1903. Eine zweite Auflage (Brüssel, Van Oest, 1906) bringt über den Einfluß der Mysterien auf die Kunst in Flandern noch viel zahlreichere Beweise. Vgl. a. von demselben Verfasser den Artikel in der „Revue de l'Art ancien et moderne", April 1906.

gieux du XIIIe siècle en France"[1]) fanden, dessen Titel allein schon die Richtigkeit unserer Behauptungen bestätigte. Er ist nämlich überschrieben: „Le Renouvellement de l'Art par les Mystères"[2]). Im Folgenden werden wir versuchen, das Beweismaterial Mâles zusammenzustellen und dem Inhalt nach zu ordnen. Gelegentliche Beispiele oder Zitate[3]) sollen das Ganze erläutern helfen; auch behalten wir uns vor, etwa notwendige Kritik daran zu üben.

Der Ausgangspunkt Mâles ist folgender:

Nachdem er einen allgemeinen Umschwung in der Kunst vom Ende des 14. Jahrhunderts an und im Laufe des 15. nach der Seite eines sehr ausgesprochenen Realismus hin festgestellt hat, erklärt er diesen Umschwung durch das Einwirken des religiösen Dramas, dessen Aufblühen in jene Zeit fällt.[4])

Die Merkmale nun, an denen man diesen Vorgang erkennt, sind folgende:

Der Streit der „Vier Tugenden" kehrt häufig in den Miniaturen der Manuskripte von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts an wieder.[5]) Bekanntlich hat nun dieser Streit in den Passions-Mysterien eine große Bedeutung gehabt, und gerade in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts haben die großen Mysterien dieses Element zu voller Entfaltung gebracht. Wenn also dieser Streit von den Künstlern direkt den Meditationen des hl. Bonaventura entlehnt worden wäre, hätten sie es längst getan und nicht erst gewartet, bis die Verfasser der Mysterien denselben Gegenstand daraus entnahmen. Übrigens können szenische Einzelheiten, wie der Kuß des Friedens und der Gerechtigkeit, auch nur den Mysterien entlehnt sein.[6])

Um die Dreieinigkeit darzustellen, zeigten die Bildwerke des 14. Jahrhunderts den Vater auf einem Throne sitzend und den Sohn haltend, der ans Kreuz geschlagen ist. Die Taube des hl. Geistes scheint von einem zum andern zu fliegen. Diese „mystische Hieroglyphe" erhält sich bis zum 16. Jahrhundert. Neben dieser Symbolik findet man aber vom Ende des 16. Jahrhunderts an natürlichere Darstellungen: Der Sohn sitzt neben dem Vater und zeigt auf eine Wunde in seiner entblößten Brust.

---

[1]) Paris, Collin 1902.

[2]) Erschienen in der „Gazette des Beaux-Arts", 1. Febr. bis 1. Mai 1904.

[3]) Hinweise auf die Quellen werden genügen, um unsere Beobachtungen von denen Mâles zu unterscheiden. Um Wiederholungen zu vermeiden, hielten wir es für besser, sie nicht zu trennen, wenn es sich um denselben Gegenstand handelte.

[4]) Mâle, G. d. B. A. S. 96.

[5]) Mâle, G. d. B. A. S. 216—218.

[6]) Ms. der „Légende Dorée", Nat.-Bibl. Ms. 244. Ende d. 15. Jahrh. Mâle, ibid.

(National-Bibliothek, Ms. 376. fol. 218.) Genau so stieg Christus in den Mysterien vom Kreuze herab und saß nach der Auferstehung neben dem Vater.[1])

Wenden wir uns zum Alten Testament.

Der berühmte Miniaturenmaler Bourdichon hat es unternommen, den sündigenden David darzustellen: Bethsaba ist nackt, zwei Dienerinnen sind um sie beschäftigt mit Spiegel, Kamm und einem Kästchen voll Kleinodien und Blumen. Von der Höhe eines Balkons herab schaut David bewundernd zu. In der Bibel hat der Maler diese Szene nicht gefunden, wohl aber im Mysterium des Alten Testamentes, wo man David aus einem Fenster seines Palastes der Bethsaba zuschauen sieht, wie sie sich im Springbrunnen badet. Auch da reicht ihr eine Dienerin einen Spiegel, eine andere den Kamm, den Schmuck hat sie bereits angelegt.

Die Miniature hat nicht vor dem Mysterium entstehen können; zwar haben wir keinen Beweis, daß diese Szene vor Bourdichon gespielt worden ist oder er sie auf der Bühne gesehen hat, wir kennen aber auch keine Erzählung, aus der er sie hätte nehmen können und wissen bestimmt, daß die Darstellung einer biblischen Persönlichkeit in allen Einzelheiten des täglichen Lebens im mittelalterlichen Drama Tradition und Regel war. Man denke nur an die Magdalenen der deutschen Passionen des 14. Jahrhunderts und der Passion von J. Michel. Die Überlieferung von der Weltlust Davids ist von den Miniaturisten zu den Malern gekommen, und auch der Cranach des Berliner Museums ist davon angeregt.

Anderseits dürfte die Gestalt Johannes des Täufers als Kind und Weiser, die die italienischen Maler und besonders Leonardo da Vinci begeistert hat, ihnen durch Dramen wie „Saint-Jean-Baptiste au désert", das in Florenz gespielt wurde, vertraut geworden sein.[2])

In der „Verkündigung" stehen im 13. und während eines Teiles des 14. Jahrhunderts der Engel und die Jungfrau aufrecht einander gegenüber. Von der Mitte des 14. Jahrhunderts an jedoch kniet der Engel vor der Jungfrau. Wenn man weiß, wie langsam religiöse Motive sich umbilden, kann man sich diese Änderung nur durch den Einfluß der Mimik im Drama erklären, wo der Engel, im 14. wie im 15. Jahrhundert, vor der Jungfrau niederknien mußte.[3])

Derselben Anregung ließe sich die Darstellung des Betpultes zuschreiben, das sich im Mysterium von Rouen wiederfindet.

[1]) Mâle, S. 229.
[2]) Ibid. S. 225.
[3]) Ibid. S. 220.

Auf Bildern aus dem 14. Jahrhundert kniet die Jungfrau davor nieder.[1])

In der bildlichen Darstellung der Geburt Christi ist die Wandlung in der Auffassung zwischen dem Ende des 14. und dem 15. Jahrhundert noch charakteristischer. Einzelheiten, die man früher nicht kannte, erscheinen hier: die Hürde, die der Zimmermann Joseph zum Schutze der Krippe baut, findet sich im Mysterium von Rouen und dann wieder auf Abbildungen, zum Beispiel im Gebetbuch des Herzogs von Bedford.

Die Jungfrau bleibt von nun an vor ihrem Sohne kniend[2]), der in göttlicher Nacktheit auf einer Streu liegt. Die größten Maler, Rubens insbesondere, sind dieser Überlieferung gefolgt.[3]) Auch er hat neben das Kind ganz naive Gestalten gezeichnet: eine alte Frau, die einen Korb mit Eiern, die sie dem Kinde gebracht, neben sich stehen hat. Diese Gaben armer Leute, überhaupt die ganze Anbetung der Hirten findet man im 13. und 14. Jahrhundert noch nicht; nur die Verkündung durch die Engel ist da bekannt.[4]) Daß auf den Miniaturen die Hirten Dudelsack spielen und eine Flöte darbringen, daß sie ihre Hunde Sprünge lehren und die Schäferin bekränzen, — alles das sind Züge aus den Mysterien, die diese Szenen so anmutig und hübsch darzustellen wußten. So das Mysterium von Arras (1. Hälfte des 15. Jahrhunderts) und das von Gréban, das im Keime schon in der von Jubinal[5]) veröffentlichten Nativité steckt und, nach Roy, ins 14. Jahrhundert zu legen ist.[6]) Auch die Flöte war man gewohnt, im Mysterium zu sehen.

„Es scheint mir klar zu sein," fügt Mâle hinzu, „daß das leichte Dach, welches, auf vier Pfählen ruhend, vom 14. Jahrhundert an die heilige Familie birgt, ein Dekorationsstück des Theaters ist." [7])

Wenn der aus Byzanz stammende Vorwurf der Geburtshelferinnen, die die Jungfräulichkeit Marias bezeugen, nach etwa 50 Jahren wieder aufgenommen worden ist (gegen 1380), so hat man das den Nativités zuzuschreiben, — wie der von Jubinal veröffentlichten, — die diese Personen wieder zu Ehren gebracht haben. Die Dramen wieder haben sie der „Légende dorée" [8]) entlehnt und auch im liturgischen Drama, zum Beispiel

[1]) Mâle, S. 379.
[2]) Ibid. S. 220—221.
[3]) Vgl. die Gravüre von Vostermann aus dem Jahre 1620.
[4]) Mâle, S. 285—288.
[5]) „Mystères inédits du XVe siècle", Paris 1837.
[6]) S. o. die Einleitung zum III. Buche.
[7]) Mâle. S. 380.
[8]) Ibid. S. 383—384.

im „Hirten-Officium" von Rouen[1]) kommen sie vor. Einem ähnlichen Ursprung wäre die Darstellung niederer Beschäftigung Josephs in der Ikonographie zuzuschreiben: das Anzünden eines kleinen Feuers, das Trocknen der Windeln und Abkochen der Milch für das Kind.[2])

Mâle fügt hinzu: „Ich halte es für sicher, daß die Mysterien den Künstlern Szenen aus dem Leben Jesu vor Augen führten, an die diese niemals gedacht hatten, durch die sie jedoch auf den Gedanken kamen, derartige Szenen darzustellen". Das gilt auch für die Ehebrecherin, die Samariterin und die bei der Gefangennahme Jesu hinstürzenden Soldaten, denn, mit einem Worte, dem öffentlichen Leben Christi begegnet man in der Malerei vor dem 15. Jahrhundert nicht.[3])

So kommt es, daß der „Abschied Jesu von seiner Mutter", eine der schönsten Szenen der Mysterien, in der Kunst erst in ihrer großen Blütezeit erschienen ist, das heißt gegen 1450; ungefähr um dieses Jahr findet man nämlich dieses Motiv auf einem bemalten Kirchenfenster in Verneuil.[4])

Auf dem Ölberge betet Jesus; bei ihm sind eingeschlafen Johannes, Jakobus und Petrus. Letzterer hält ein Schwert fest in der Hand; man vergleiche dazu zum Beispiel die Dürersche Gravüre. Im Arraser Passionsspiel nun ist der Kauf des Schwertes durch Petrus bei einem Händler Gegenstand einer sehr ausgedehnten Szene. Der am Boden liegende Malchus hat eine Laterne neben sich stehen, und in der Passion von Jean Michel holt er sich eine. Ferner: der Garten Gethsemane wird durch einen umzäunten ländlichen Obstgarten dargestellt, in den man durch ein überdachtes Tor eintritt. Die Miniaturen des Manuskriptes der „Auferstehung" von Valenciennes haben ebenfalls alle diese Einzelheiten, was zu beweisen scheint, daß hier eine überlieferte Dekoration vorliegt.[5]) Alle episodischen Figuren der Passionen, der Mann, der die Ruten schneidet, die Zimmerleute, die das Kreuz aufrichten, Personen, die man bei Dürer ebensowohl wie auf dem Kirchenfenster von Saint-Vincent in Rouen sieht, finden sich in den Mysterien wieder.[6]) Daher stammt auch die Menschenmenge, die auf den Bildern des 15. Jahrhunderts der Kreuzigung beiwohnt; im 13. Jahrhundert sind Jesus am Kreuze zwischen „Synagoge" auf der einen Seite und „Kirche"

---

[1]) Gasté, „Drames liturgiques de la cathédrale de Rouen", S. 27.
[2]) Mâle, S. 285—286.
[3]) Ibid. S. 288—289.
[4]) Ibid. S. 223.
[5]) Ibid. S. 381.
[6]) Ibid. S. 292—295.

Tafel VII.

Christi Höllenfahrt.

(Miniature des Ms. fr. 409 der Nat.-Bibl.)

auf der andern, die Jungfrau, Johannes, der Speerträger und der Soldat, der den Schwamm hält, die einzigen Personen; Ende des 14. und im 15. Jahrhundert jedoch ist diese Symbolik aufgegeben; die Juden und Römer drängen sich auf dem Platze, und die Schächer krümmen sich in ihren Schmerzen; als man Jesus mit der Lanze schlägt, sinkt die Jungfrau ohnmächtig nieder; die Henker würfeln um die Tunika. Diese Dramatisierung der Kunst kommt zweifellos von den gesprochenen oder mimischen Mysterien.[1]) Ihnen ist es auch zuzuschreiben, daß erst im 15. Jahrhundert die Henker, Jesus ans Kreuz schlagend, auf Gemälden erscheinen. Bis dahin „entnahm die Kunst, entsprechend der Tradition des 13. Jahrhunderts, vom Leben Christi nur Tatsachen, die zugleich Dogmen waren. Man zeigte den Heiland nicht nackt und bloß oder ans Kreuz geschlagen, — man zeigte ihn am Kreuze sterbend für die Erlösung der Menschen. An dem Tage aber, wo man die Leidensgeschichte auf dem Theater spielt, mußten die Tatsachen in ihrer Reihenfolge dargestellt werden. Und so hatten die Künstler ein Bild vor Augen, an das sie kaum gedacht und daher auch niemals mit Pinsel oder Meisel festgehalten hatten: die Kreuzigung." Diese erscheint zum ersten Male in den „Grandes Heures" des Herzogs von Berry (um 1400)[2]), und zur gleichen Zeit auch in der „Vierge de Pitié"; in diesen Jahren gerade bringen die ersten dramatisierten Passionen die Szene, wo Maria den Leichnam Jesu in ihrem Schoße hält.[3])

In früheren bildlichen Darstellungen der Auferstehung schlafen die Wächter friedlich. Im 15. Jahrhundert liegen sie mit allen Zeichen des Schreckens am Boden.[4]) Zur selben Zeit erscheint Jesus der Maria-Magdalena mit einem Spaten in der Hand; vordem trug er das Kreuz mit der Oriflamme. Mit dieser Gestalt des göttlichen Gärtners haben die Passionen das Publikum vertraut gemacht.[5]) Für die Himmelfahrt sind die Vergleichspunkte nicht weniger zahlreich. Der Chor von Saint-Taurin in Evreux ist mit einem Fenster aus dem 16. Jahrhundert geschmückt, das die Himmelfahrt in einer ganz ungewöhnlichen Auffassung darstellt[6]): Jesus schwebt empor, und zugleich mit ihm fahren die Propheten des alten Bundes gen Himmel. Man denke an die Rubrik in der „Auferstehung" von Jean Michel, wo man die

[1]) Mâle, S. 295.
[2]) Ibid. S. 228.
[3]) Ibid. S. 226.
[4]) Ibid. S. 296.
[5]) Ibid. S. 384—386. Wir sahen indes, daß Jesus als Gärtner auch dem liturgischen Drama nicht fremd ist.
[6]) Ibid. S. 228.

alten Propheten in Gestalt von Papierpuppen von Christus mit zum Himmel emporgezogen sieht, und man wird sich der Tatsache nicht verschließen können, daß das Mysterium Einfluß auf Kunstwerke hatte.

Dasselbe gilt wahrscheinlich auch für den Tod der Jungfrau[1]), die Kerze, die sie in der Hand hält (wie auch auf dem Kupferstich von Albrecht Dürer) und das Weihrauchbecken, das sie anbläst, sind Einzelheiten, die gewissermaßen Allgemeingut der Malerei geworden sind und derselben Quelle entstammen. Die in den Kostümen der Schauspieler entfaltete Pracht hat die „Primitiven" angeregt, auch die Propheten und Engel Gottes mit Gold und Kleinodien zu überladen. So erklärt sich, daß die Engel um 1380 ihr langes, weißes Gewand des 13. Jahrhunderts mit farbenprächtigen Chorröcken, die durch Goldspangen zusammengehalten werden, vertauschten und Goldreifen im Haar trugen. Gott ist ein Papst mit der Tiara auf dem Haupte geworden, den ein zahlreiches Gefolge umgibt, anstatt wie früher barhäuptig, mit einer einfachen Tunika bekleidet und segnend die Rechte erhoben.[2]) Jesus trägt genau nach dem Vorbild in den Mysterien ein violettes Gewand, so lange er lebt und ein rotes nach seinem Tode. Als die Engel im Mysterium der Auferstehung den Heiland nahen sehen, rufen sie aus:

‚Qui est celuy dont la vesture	„Wer ist der, dessen Kleid
Est tainte de rouge tainture?"	Mit roter Farbe ist gefärbt?" [3])

Noch deutlicher sieht man es daran, daß die größten Künstler die Simultandekoration aus den Mysterien entlehnt haben. So auf der Passion Memlings in der Turiner Pinakothek[4]) und auf der Miniature von Fouquet im Gebetbuch von Etienne Chevalier in Chantilly, die zwei aufeinander folgende Szenen zugleich zeigt: im Hintergrunde die Botschaft des Engels an die Hirten und vorn die Anbetung derselben Hirten; so ferner die Frankfurter Passion, die unzweifelhaft vom Mysterium angeregt ist,[5]) die „Bekehrung des Saulus" von Lukas von Leyden[6]): im Hintergrunde sieht man das Pferd des Paulus von einem Mondstrahl zu Boden geworfen und auf der rechten den geblendeten Paulus neben seinem Pferde laufen; das „Martyrium des hl. Denisius" im Louvre, das auf der Ausstellung der französischen

[1]) Mâle, S. 387—388.

[2]) Ibid. S. 296 und 298—299.

[3]) „Mystère de la Résurrection", Jean Michel zugeschrieben. (Nat.-Bibl. Inc. H. 4553.)

[4]) Mâle, S. 390.

[5]) Vgl. Froning, „Das Drama des Mittelalters. II. Teil. Passionsspiele." (14. Bd. der Kürschnerschen National-Literatur. S. 338—339.) Die Passion ist dort abgebildet.

[6]) Bartsch, „Le Peintre graveur", S. 107.

„Primitiven" 1904 war: der Kerker, wo der hl. Denisius das Abendmahl von Jesus empfängt auf dem einen Teile des Bildes, auf dem andern der Gang zur Folterung und Enthauptung, in der Mitte eine Kreuzigung mit Gott dem Vater darüber, kurz, die Reihe ähnlicher Werke ließe sich noch weiter ausdehnen. Örtlich und zeitlich voneinander getrennte Vorgänge werden hier wie in den Mysterien zugleich dargestellt.[1])

Auch in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts finden sich Spuren des Einflusses der Mysterien. So hat Mâle festgestellt,[2]) daß die Verse unter den Gestalten der Sibyllen von Baccio Baldini einem Mysterium der Verkündung (veröffentlicht von d'Ancona) entlehnt sind.

Die Schlußfolgerungen Mâles sind in folgenden Sätzen klar wiedergegeben:[3]) „Man kann von allen neuen Szenen, die damals in die plastische Kunst eindrangen, sagen, daß sie auf einer Bühne dargestellt worden sind, bevor sie gemalt wurden. Nicht genug aber, daß die Mysterien der Kunst neue Perspektiven eröffneten, haben sie die Kunst selbst umgewandelt und ihr neue geistige Nahrung geboten. Den Mysterien ist es zu danken, daß die Kunst des 15. Jahrhunderts sich mehr an die Wirklichkeit gehalten hat als an Symbole. Es war seitdem um die grüblerische Kunst des 13. Jahrhunderts geschehen, wo jede Form die Hülle für ein Dogma war; wir befinden uns jetzt der Geschichte gegenüber: Christus lebt und leidet vor unseren Augen. Die Szenen aus dem Leben Jesu waren nun nicht mehr geheimnisvolle Symbole, deren Bedeutung seit Jahrhunderten fest bestimmt war und die sich nur an den Verstand wandten. Sie sahen die Teilnehmer an der Leidensgeschichte in vertrauter Umgebung sich bewegen und begriffen, daß sie gelebt hatten. Was sie bis dahin nur dunkel in der Phantasie gesehen hatten, sahen sie jetzt mit eigenen Augen. Zum ersten Male hatten sie Modelle vor sich und versuchten, sie nachzubilden." —

So glänzend die These Mâles auch vorgebracht und durchgeführt ist, so wird sie doch zweifellos heftigen Widerspruch hervorrufen. Man wird ihm entgegenhalten, daß er aus Mangel an literarischen Unterlagen gezwungen ist, gewisse Szenen oder einzelne Züge, die man in Mysterien erst nach Aufkommen der angeführten Kunstwerke findet, in frühere Zeit zu verlegen[4]);

---

[1]) Diese These hat auch A. v. Wurzbach in seinem „Niederländischen Künstlerlexikon (II. Bd. Wien 1906) aufgenommen.

[2]) „Gazette des Beaux Arts", 1. Febr. 1906.

[3]) Mâle, S. 216 und 391.

[4]) Wie auf S. 289—290, wo Mâle eine Beziehung zwischen der Art, wie Thierry Bouts die Personen auf seinem „Abendmahl" (in der Kirche Saint-Pierre in Louvain)

man wird ihm vorwerfen, daß er aus dem Vorhandensein eines kleinen Zuges auf einem Bilde schließt, daß dieser vorher auch auf der Bühne dagewesen sein müsse.[1]) Vielleicht wird man auch erwarten, daß er seine Untersuchung auf den Einfluß des liturgischen Dramas ausgedehnt hätte, von dem im ersten Teile dieser Arbeit die Rede war, und daß er sich gefragt hätte, ob die Kunst der Jahrhunderte vor dem 14. und 15. nicht ebenfalls dort manches entlehnt hat. Aber man darf niemals vergessen, daß sich jene Fragen nicht für eine strenge Beweisführung eignen, etwa wie wenn es sich um die Quellen, aus denen ein Schriftsteller geschöpft, handelt.

Das Werk eines Künstlers ist aus so vielen unendlich zarten Anregungen heraus entstanden, und so viele Stimmungen sind durch seine Seele gegangen, daß man nicht mehr weiß, woher sie ihm alle gekommen sind.

Und doch ist es eine Art strenger Beweisführung, die W. Meyer (Speyer) mit großer Ausdauer unternommen hat.[2]) Ausgezeichnet vorbereitet zu diesen Untersuchungen durch seine „Fragmenta Burana“ [3]) ist Meyer darangegangen, zunächst die theologischen Grundlagen des Themas der Auferstehung zu erforschen und hat denn auch bald entdeckt, daß nach den Evangelien (Math. 28, 1—6) und allen Theologen Christus schon auferstanden war, als der Engel in das Grab stieg und den Stein weghob, um den Marien und Allen die Wahrheit zu zeigen und ihnen zu sagen: Surrexit enim sicut dixit. Der Heiland war gewissermaßen durch den ganz richtig versiegelten Stein hindurch auferstanden, und zwar lange bevor dieser durch den Engel beiseite geschoben wurde; dies ist genau der Sinn der Worte Bedas[4]) und dies auch die richtige, metaphysische Auffassung der Theologie von der Auferstehung, die die christliche Kunst bis gegen das Jahr 1000 stets vermittelt hat: ein Tempel mit halboffenen Pforten im Hintergrund und die drei Marien, die zum Grabe treten, das ist der Typus, dem man gewöhnlich begegnet.

---

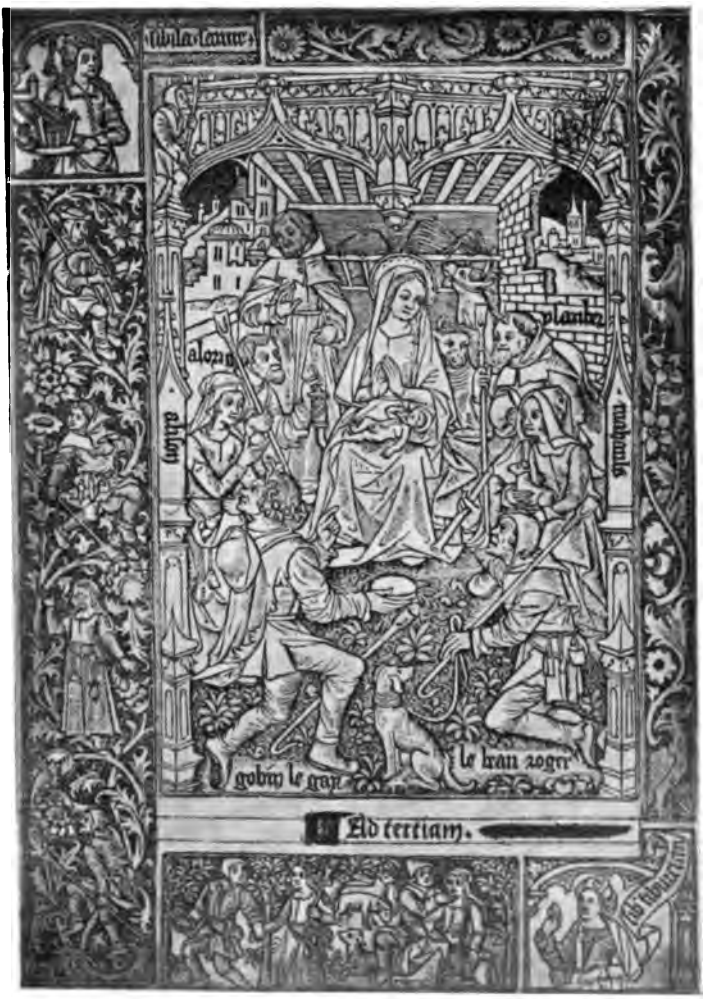
verteilt hat, herstellen will und einer von J. Michel zwanzig Jahre später eingerichteten Inszenierung.

[1]) Z. B. S. 220—221: „Zweifellos ist die Art Hürde, die so gut es eben geht, die Krippe abschließt, ein ganz gewöhnliches Dekorationsstück der Nativités gewesen. Der Beweis dafür ist, daß im 15. und vom Ende des 14. Jahrhunderts an die Miniaturisten sie selten weglassen“, und bei Erwähnung der alten Hédroit: „Vor Jean Michel haben andere sie auf die Bühne bringen müssen. [Wir werden das durch Kunstwerke bewiesen sehen.“

[2]) In „Nachrichten von der K. Ges. der Wissenschaft zu Göttingen.“ Philolog.-histor. Klasse, 1905. Heft 2. S. 236—294.

[3]) „Festschrift der G. G. d. Wissenschaft“, 1901.

[4]) „Angelus accedens revolvit lapidem, non ut egressuro domino.“



Tafel VIII.

Die Anbetung der Hirten.
Titelblatt der „Sarum Horae", nach Pollard.

Gegen das 11. Jahrhundert hin und mehr noch gegen Ende des 12. greift ein neuer Typus Platz: der Grabstein ist abgehoben, Christus, ein Bein voran, überschreitet den Grabesrand, er hebt die eine Hand empor und hält mit der andern ein Kreuz mit der Oriflamme. Dies nun ist eine natürliche Auslegung der Auferstehung, sinnlich, antimetaphysisch und unabhängig von jedem Texte; sie kann nur vom liturgischen Drama ausgehen; das Fehlen einer vollkommenen Maschinerie, um Jesus durch ein Wunder aus dem versiegelten Grabe kommen zu lassen, führte ganz natürlicherweise dazu, daß der Engel den Stein wegschob, damit Jesus heraussteigen konnte. Das Stellen eines Fußes auf die Grabwand oder auf die Erde, um herauszutreten, ist als Geste eines Schauspielers eine ganz menschliche Bewegung. Diese ist, weil charakterisch, dem unbekannten Künstler aufgefallen, er hat sie als erster gemalt, und seine Darstellung hat Anklang gefunden.

Offenbar aber hat diese Kühnheit in der Auffassung die Theologen gestört, denn man sieht dann auf Bildern deutscher Künstler aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts Jesus mit einem Beine außerhalb des Grabes und das andere bis zum Schenkel in dem versiegelten Deckel steckend, eine Darstellung, die zwar orthodoxer, aber künstlerisch nicht schöner war. Später stellte man nach dem Beispiele der Italiener Christus auf dem verschlossenen Grabe stehend oder darüber schwebend dar. Diese vom theologischen Standpunkt richtige Auffassung ist dann die herrschende geworden.

So entscheidend die bisher aufgezählten Tatsachen sein mögen, so glauben wir doch noch überzeugendere gefunden zu haben: So das Titelblatt der „Sarum Horae" (1502) (siehe Tafel VIII); Pollard hat das Verdienst, darauf aufmerksam gemacht und es zuerst in der 4. Auflage seiner ausgezeichneten „English Miracle plays" [1]) wiedergegeben zu haben. Es stellt eine Anbetung der Hirten dar. Neben jedem Hirten und jeder Hirtin, die vor der Mutter und dem Kinde knien, steht ein Name. Eine der Hirtinnen heißt Mahauls und bringt ein Lamm dar. Im Weihnachtsspiel von Chantilly nun sagt der dritte Hirte: [2])

„Aweucqz v[ost]re companig[n]e Mahon" [3])	„Mit eurer Gefährtin Mahon,
Qui enporterat une agneaus."	Die ein Lämmchen trägt."

Also ziemlich derselbe Name und dieselbe Gabe auf dem

[1]) Oxford, Clarendon Preß, 1904.

[2]) Manuskript 617, Fol. 2 b.

[3]) An anderen Stellen, z. B. Fol. 3 b, heißt sie Mahayl oder Mahay.

Bilde und im Manuskript, eine entschieden wunderbare Übereinstimmung. Aber weiter: eine andre Hirtin hat auf dem Titelblatte den Namen Alison und bringt Früchte dar. Die „Eylison" des Manuskriptes 617[1]) aber sagt:

„Vechy des nois et p[r]umes	„Sieh da die Nüsse und Pflaumen
En n[ost]re panthier."	In unserem Korbe."

Ferner: als Eylison den dritten Hirten auffordert, eine Flöte zur Hand zu nehmen, antwortet er ihr:

„Et de par Dieu j'en aie un."	„Aber ich habe ja eine!"

Und der Holzschneider hat auch nicht vergessen, sie dem „beau Roger" in die Hand zu geben, der auf dem Bilde neben „Gobin le Gay" kniet. Die beiden Namen stammen sicherlich auch aus den Mysterien. Ebenso die Namen der beiden andern Hirten Aloris und Ysanbert, die dem Holzschnitt des Gebetbuches und dem Mysterium von Gréban gemeinsam sind.

Man muß also zu dem Schlusse kommen, daß der Künstler vom Drama zur Illustration eines religiösen Buches angeregt worden ist, das mit dem Theater gar nichts zu tun hatte. Dieses Abhängigkeitsverhältnis ist um so sicherer festzustellen, als der Künstler durch das Entlehnen der Namen von Hirten aus den Mysterien, die er offenbar gesehen haben muß, selbst darauf hinzuweisen scheint. Damit haben wir also zum ersten Male einen unwiderleglichen Beweis vom Einfluß des Theaters auf die Kunst gefunden.

Wir können also auch in vielen andern Fällen mit Sicherheit auf einen Einfluß des Mysteriums schließen. Ein Stich,[2]) auf dem Bileams Eselin vor dem Engel mit dem drohenden Schwerte stehen bleibt, entspricht genau der Bühnenanweisung der Prozession von Rouen.

Ebenso kann man in dem Bilde mit der göttlichen Gestalt, die von einem Balkon oder Stockwerk mit Baldachin herab die eben geschilderte Szene betrachtet, eine Reminiszenz an die Mysterien sehen. Desgleichen in einer „Verkündung", die sich in der Magdalenenkirche zu Aix befindet und durch die Ausstellungen der französischen Primitiven berühmt geworden ist.

Ein Stich des „Spirituale Pomerium"[3]), auf dem man Gott den Vater mit dem Heiligenschein sieht, in der Linken eine Weltkugel, über der ein Kreuz schwebt, könnte direkt als Illustration zum Adamsspiel dienen.

---

[1]) Ibidem.

[2]) Tafel XVIII im 1. Bde. des „Manuel de l'amateur d'estampes" von Dutuit, Paris, A. Lévy, 1884.

[3]) Ms. 12070 der kgl. Bibliothek in Brüssel, 2. Abbildung.

Ähnlich dem Paradiese des Adamsspieles ist in der Zeichnung auch eine Vignette, die Maeterlinck veröffentlicht hat.[1])

Anderseits ist die „Jungfrau von Einsiedeln" des Meisters E. S. 1466 offenbar auch von den Mysterien angeregt. Das Bild zeigt oben ein Paradies mit einem überdachten Balkon, unter dessen Baldachin eine Schar Engel allerlei Instrumente spielt. In ihrer Mitte ist Gott der Vater und Gott der Sohn, während der Heilige Geist in Gestalt einer Taube zwischen ihnen schwebt.

Ebenfalls dramatischen Vorbildern ist Lukas von Leyden in seiner „Weltlust Magdalenas" gefolgt. Denn der beleibte Herr, der der Sünderin die Hand reicht und die schäkernden Gruppen, die sie umgeben, sind auf der Bühne, besonders in deutschen und flämischen Passionen, bekannte Gestalten und können nur daraus entlehnt worden sein.

Auszunehmen sind hier die Illustrationen dramatischer Werke: die 232 Miniaturen[2]) des „Térence des Ducs" (14. Jahrhundert) und überhaupt aller mit Bildern geschmückter Terenzausgaben, die im allgemeinen nicht Szenen des antiken, sondern des mittelalterlichen Theaters wiedergeben; die Vignetten der gotischen Ausgaben der „Auferstehung"; die sehr schönen Tuschzeichnungen zur Arraser Passion,[3]) die feinen Miniaturen in den Manuskripten der Mirakel von Notre-Dame;[4]) die rohen Abbildungen im Manuskript der Passion von Valenciennes.[5]) (16. Jahrhundert, vgl. Tafel VI.) Dafür ist aber wieder eine Reihe anderer Unterlagen in Betracht zu ziehen.

Bekanntlich spielen die Sibyllen in der Weissagung der Geburt Christi eine große Rolle. Ihre Einführung ist auf gewisse Stellen im Lactantius, Augustin, Isidor von Sevilla und Beda, die von Vinzenz von Beauvais genannt werden, zurückzuführen und ebenso eigentümlich wie das Auftreten Virgils als Prophet Christi. Allerdings war Virgil für das Mittelalter mehr ein großer Zauberer als ein großer Dichter.[6]) Indes können auch die Sibyllen den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, das stets verherrlichte Altertum schon lange vor der Renaissance vertreten

[1]) Op. cit. Figur 73 aus der „Bible de saint Omer", Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts.

[2]) Bibliothek des Arsenals Nr. 663. Teilweise von H. Martin reproduziert und mit einem ausgezeichneten Kommentar versehen. („Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre", Paris, Schmidt, Nr. 1. 1902. S. 15 u. 42.)

[3]) Ms. 697 der Bibliothek in Arras, veröffentlicht von Richard, Arras, 1895. Mehrere sind in der Weihnachtsnummer der „Revue théâtrale", 1905, wiedergegeben.

[4]) Ms. Cangé, Nat.-Bibl. fr. Nr. 819—820. Vgl. im Ms. 820: „Guibore sur le bûcher".

[5]) Nat.-Bibl. fr. 12536.

[6]) Vgl. Comparetti, „Virgilio nel medio evo", 2. Aufl. Florenz, Seeber 1896. 1. Bd. 7. Kap. S. 129: Virgilio profeta di Christo.

und für das Kommen des Messias ihr glänzendes Zeugnis abgelegt zu haben. Sie erfreuten sich solcher Beliebtheit, daß ihre Zahl immer größer wurde und man schließlich in der Prozession die Sibylle von Erythrea,[1]) die Sibylle von Cumä, von Tibur usw. auftreten ließ; in Chaumont hatten sie sogar ein Theater für sich, wo ihre Prophezeiungen dramatisch dargestellt wurden. Im Jahre 1491 wurde zur Feier des Einzugs Annas von Bretagne in Tours ein „Sibyllen-Mysterium" aufgeführt. Diese Gestalten nun finden sich mit allen Attributen, die sie in den Dramen haben, auf Wandgemälden in der Kathedrale von Amiens wieder, ebenso sieht man sie im Gebetbuch der Stadt Rouen (Paris, Symon Vostre, 1508) und in der Anzahl von neun auf den Ulmer Chorstühlen, einem Werke von Syrlin (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts). Auf den Stühlen der Offizianten befinden sich die Sibyllen von Samos und von Erythrea, auf den andern die „Sibylla Delphica, Sibylla libica, Sibylla liburtina, Sibylla elespontica in agro Trojano, Sibylla Cumana quae Amalthea dicitur, Sibylla cimerra, Sibylla frigia."

Bemerkenswert ist, daß auch Michelangelo auf seinen herrlichen Fresken in der Sixtinischen Kapelle Sibyllen an der Spitze der Heiden angebracht hat.[2])

Auf alten Gemälden sieht man nach Mone den Teufel die Verdammten an einem Stricke zum Höllenschlunde ziehen; diese Einzelheit findet sich im Manuskript von St. Gallen vom Jahre 1467 wieder, das das Mysterium des jüngsten Gerichts enthält. Daher rührt auch die Redensart: Der Teufel hat ihn am Seil.[3]) Dieser Teufelsstrick findet sich noch bei Jubinal:

„Car Belgibuz tient jà la corde
Pour moy fort lier et estraindre."

„Denn Belzebub hält schon den Strick,
Um mich festzubinden und zu erwürgen."[4])

Interessanter noch ist das Vorkommen des Teufels, der mit

---

[1]) Diese ist die bekannteste von allen und kommt auch in der berühmten Stelle des „Dies irae" vor:

Dies irae, dies illa
Solvet seclum in favilla
Teste David cum Sibylla.

Auch in Auxerre und Laon ist es zweifellos diese Sibylle. Vgl. Mâle, „L'art religieux au XIIIe siècle en France", Paris, Colin 1902.

[2]) Du Méril, S. 186 Anm. Auch auf Tafel VIII sind die Sibyllen zu sehen, was deren Interesse noch erhöht und die Abhängigkeit des Künstlers deutlicher erkennen läßt.

[3]) Mone, S. 268 u. 296. Mone gibt nicht genau an, auf welche Werke er sich bezieht. Vielleicht meint er den Fries im Chore der Sebalduskirche in Nürnberg. Dieser ist abgebildet bei Maeterlinck, op. cit. Fig. 97 u. a.

[4]) 2. Bd. S. 17.

Stricken die Verdammten fortführt, bei Callot auf dem „Triumph der Jungfrau".[1])

Bemerkenswert sind ferner Malereien auf Wandbehängen, die sich in Reims befinden. Über Dekorationen im Hintergrund des Bildes gibt ein Täfelchen die nötige Aufklärung. Diese Malereien stellen ebenfalls eine Reihe von Henker- und Gesellentypen dar, wie sie die Mysterien kannten und man sie bei Dürer wiederfindet. Louis Paris setzt die Gemälde von Reims ins 15. Jahrhundert und hält sie für Darstellungen der Passion und der „Vengeance nostre Seigneur". Er zweifelt nicht, „daß sie von diesen Spielen (den Mysterien) angeregt und nach diesen Feierlichkeiten ausgeführt worden sind, um die Erinnerung daran wach zu halten." Von diesem Gesichtspunkt aus hat Paris in zwei starken Bänden Erklärung dieser Werke mit Zuhilfenahme der Passion versucht, ohne aber mit Sicherheit einen Zusammenhang zwischen beiden nachweisen zu können.[2])

Die Malereien von Saint-Martin in Connée lassen sich nach Pottier in der Mehrzahl nur durch das Mysterium der heiligen Barbara erklären, das einige Meilen entfernt, in Laval, im Jahre 1473 gespielt worden ist. Im allgemeinen sind die Beweise Pottiers nicht sehr überzeugend;[3]) immerhin scheint das Panneau L mit seinem Engel im Himmel, den merkwürdigen abgeschnittenen Köpfen im Hintergrund und den zwei Gestalten, welche die beiden Toten des christlichen Heeres darstellen, die von der heiligen Barbara wieder zum Leben erweckt wurden, vom Mysterium des Manuskriptes der National-Bibliothek angeregt.[4])

Die Propheten Christi nun, die in der Skulptur sehr beliebt sind — die Betrachtung des liturgischen Dramas hat uns schon mit ihnen bekannt gemacht —, haben in Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers und auf den Façaden der Kathedrale von Ferrara und Cremona gerade dieselben Worte, die ihnen die apokryphe Predigt Augustins, aus der alle Dramen der Verkündung hervorgegangen sind, in den Mund legt.[5])

Die berühmten Basreliefs des Chores von Notre-Dame in Paris, ein Werk des Holzschnitzers Meister Le Bouteiller, lehnen sich eng an das Osterfest an und sind weiter nichts als der Nachklang der liturgischen Woche.[6])

---

[1]) Méaume, „Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot", 1860.

[2]) „Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims", 1. Bd. Paris 1843. 2 Teile.

[3]) „La Vie et Histoire de Madame Sainte Barbe, le mystère joué à Laval en 1493, et les peintures de Saint-Martin de Connée." Laval, Goupil, 1902. S. bes. S. 59 u. 62.

[4]) Fr. 976 und mod. Abschr. 24336—24339.

[5]) Vgl. Mâle, „L'art religieux au XIIIe siècle", S. 195.

[6]) Mâle, ibid. S. 217—218.

Die Szene von Jesus in der Hölle, die, wie wir sahen, durch das liturgische Drama volkstümlich geworden ist, trifft man häufig in der Kunst an, zum Beispiel auf einem der Flügel des Diptychons in den Seitenkapellen der hübschen Kirche zu Léau in Brabant oder in Elfenbein geschnitten auf Tafeln, die im Besitz des Britischen Museums sind.[1])

Interessant ist endlich das Vorkommen des Schlundes, der die Verdammten verschlingt, auf Fenstern der Kathedrale in Bourges und in einer Menge anderer Werke; allerdings ist der Höllenschlund hier umgedreht dargestellt und leckt mit seinen Flammen an einem daraufstehenden Kessel. Daher scheint uns der Titelkopf, den wir in dem Manuskript eines Lebens Christi aus dem 14. Jahrhundert gefunden haben (siehe Tafel VII), viel charakteristischer. Der Höllenschlund befindet sich Christus gegenüber, der „Adam bei der Hand nimmt, ihn und die Schar der Erlösten dem heiligen Michael übergibt und sie zu den Wonnen des Paradieses führt.“[2]) Vergleicht man diesen Höllenschlund mit dem der ersten Miniature von Caillaux im Manuskript der Passion von Valenciennes, bemerkt man dieselben geraden Zahnreihen, dieselben fürchterlichen runden Augen. Dieser nach links gewandte („asenestré“) Höllenschlund findet sich auf dem „Parement de Narbonne“ im Louvre-Museum wieder;[4]) auf der achten Abbildung des „Ars Moriendi“, wo er die Sünder verschlingt,[5]) und in der „Biblia pauperum“ der kgl. Belgischen Bibliothek.[6]) Auch Dürer hat auf der „Apokalypse“[7]) und dem letzten Holzschnitt der kleinen Passion diesen Schlund gemalt, ihn aber nach eigner Phantasie verlängert und grinsend dargestellt. Auf der Miniature des Manuskriptes 409 dagegen sieht der Schlund viel künstlicher aus und nähert sich so mehr der Darstellung in den Mysterien. Ein Einfluß der Mysterien zeigt sich auch in dem Höllenportal Dürers, über dem aus einer Art Luke eine scheußliche Teufelsgestalt mit einem Eberkopf auf Christus mit einem Spieß zielt. Hinter diesem Ungeheuer erscheint der Kopf eines Hundes. Sollte das der Cerberus der Mysterien sein?

---

[1]) „Catalogue of early Christian antiquities and objects from the christian East in the department of British and mediaeval antiquities and ethnography“, von O. M. Dalton. London, 1902.

[2]) Cahier und Martin, 1. Bd. Taf. IX.

[3]) Dieses Leben Christi folgt nach dem Lancelot. Es handelt sich um die Miniature auf Fol. 28a des franz. Ms. S. 409.

[4]) Vgl. Gazette des Beaux-Arts, 1. Jan. 1904. S. 13.

[5]) Dutuit, „Manuel de l'amateur d'estampes“, Paris, A. Lévy. 1884. Taf. V u. S. 126.

[6]) Inc. 1986 (V. H. 190). Abbild. 28.

[7]) Nürnberg 1498. Kgl. Belgische Bibliothek in Brüssel. Kupferstichkabinet, Nr. 82545. Taf. IV.

Die aus dem Höllenschlund kommenden Teufel sind den grinsenden Gestalten auf Bildern von Caillaux in andern Miniaturen des eben angeführten Manuskriptes des Lebens Christi völlig gleich.[1])

Alle derartigen Illustrationen von Evangelien in der Volkssprache, mit den drei naiven Gestalten der gekrönten Könige, die ein Räucherbecken in der Hand, gen Himmel auf den verheißungsvollen Stern zeigen, mit den Marien, die in naivem Erstaunen dem rotbeflügelten Engel, der das Grab bewacht, gegenüberstehen, mit den eisengepanzerten Rittern, die in grotesken Stellungen auf der Erde hocken, scheinen uns eine getreue bildliche Wiedergabe der Spiele zu sein, die Volk, Bürger und Adlige nicht genug auf dem öffentlichen Platz oder in der Kirche bewundern konnten.

Anklänge an die Mysterien finden sich auch in bildlichen Darstellungen der Himmelfahrt[2]) und vielleicht der Seelen.[3]) Dieser Einfluß ist auch in Italien wirksam, wo der Kunsthistoriker Michel[4]) ihn in Modena auf Darstellungen der Anbetung in bunter Tonmalerei von Guido Mazzoni und anderswo auf Chorstühlen und Altarblättern nachgewiesen hat.[5])

Die Gewohnheit, die Namen der Personen auf ihren Mantel zu schreiben, wie Bruegel es auf seinen berühmten Kupferstichen „Eidk“[6]) und „Tempérance“ getan hat, stammt von einem Gebrauch in den Moralitäten. Dies bezeugt ein von Logeman[7]) aufgefundener Text und Bruegels Zeichnungen von Jahrmarktstheatern.

Anderseits muß der Regenbogen, auf dem Gott sitzt — im „Jüngsten Gericht“ von Jér. Bosch — einer gleichen Inszenierung in den Mysterien, zum Beispiel im Luzerner,[8]) entnommen sein.

---

[1]) Siehe die Initiale, die den gehörnten und grinsenden Satan darstellt, wie er das Kommen Jesu ankündigt. „Infers“ ist ein Ungeheuer in Menschengestalt mit gespaltenen, behaarten Klauen, blutunterlaufenen Augen und vorstehenden Zähnen.

[2]) S. u.

[3]) S. u.

[4]) Lavisse et Rambaud, „Histoire générale“, 4. Bd. S. 245 u. 287.

[5]) Interessant ist, daß sich schon im griechischen Altertum der Einfluß des Theaters auf die Kunst geltend macht. So hat Pottier nachgewiesen, daß Stellungen und Kostüme der Personen auf Vasen des 5. Jahrhunderts, besonders nach den Perserkriegen, denen auf der Bühne nachgebildet sind. Man kann sich sogar nach gewissen Vasenbildern ziemlich genau das Kostüm in den Tragödien des 5. Jahrhunderts vorstellen und sehen, wie bedeutend es von der Tracht abweicht, die besonders durch die hellenistische Kunst bekannt ist.

[6]) Abgebildet in dem Werke von Van Bastelaer und Hulin de Loo über Bruegel. Brüssel, Van Oest.

[7]) „Vlaamse school“, Maart 1901. S. 73.

[8]) Roy, „Jour du Jugement.“ S. 173.

Es genügt indessen nicht, mit Sicherheit die Tatsache eines Einflusses des Mysteriums auf die Kunst festzustellen, sie muß auch erklärt werden. Dazu ist zunächst die erstaunliche Plastik der Bühnenanweisungen zu erwähnen. Viele sind wirkliche kleine Bilder, deren kleinste Züge sich in den Werken der Primitiven wiederfinden. Und bei ihrer Lektüre versteht man, daß die Regisseure darin Stoff zu lebenden Bildern gefunden haben, die der Nachbildung durch Meisterhand würdig waren. Zum Verständnis des Gesagten übertragen wir die Bühnenanweisungen nach der Kreuzigung im Texte der Passion von Jean Michel (Ende des 15. Jahrhunderts):

„Nikodemus steigt nun vorn auf das Kreuz und Joseph hinten, und Joseph trägt Zange und Hammer und Nikodemus das Schweißtuch . . . Joseph schlägt auf den Nagel . . . Hier küßt Nikodemus den Leib des Herrn, und Joseph zieht die Nägel an den Füßen heraus. Joseph ruht aus zu den Füßen Jesu, dann klopft er weiter . . . . Hier nehmen sie ihn sacht vom Kreuze ab, und Johannes und Magdalena können ihnen dabei helfen . . . . Die Mutter des Herrn setzt sich auf den Boden und nimmt Jesus in ihren Schoß, die Marien aber sind im Grabe und legen den Leichnam hinein und decken den Stein vor die Öffnung des Grabes." [1])

Eine schönere und eindrucksvollere Kreuzesabnahme kann nicht gedacht werden. Einzelheiten, wie die wundervolle Bewegung der Mutter, ihren Sohn in den Schoß nehmend, lassen uns unwillkürlich an den berühmten Rubens der Antwerpener Kathedrale denken.

Ebenso bemerkenswert, obwohl kürzer, ist die lateinische Bühnenanweisung der Luzerner Passion für die gleiche Szene:

„Diener sollen eine Leiter an das Kreuz anlegen und das Leichentuch ausbreiten. Und Nikodemus steigt hinten auf das Kreuz, und an der Spitze angekommen, betrachtet er den Leichnam des Gekreuzigten und das Haupt schüttelnd, sagt er mit tränenerstickter Stimme: . . ." [2])

Die Passion des Manuskriptes von Donaueschingen stellt in einer interessanten deutschen Rubrik einige Einzelheiten noch genauer dar:

„Und hie mit henckt der Salvator das hopt uff die rechten siten, und falt das tûch in tempel, und erstand die totten... und gat sun und mon, die dar zû geordnet sind, hinder sich . . ."

---

[1]) „Passion" von Jean Michel, Paris, Vérard, 1490.

[2]) Bei Mone, 2. Bd. S. 137.

Man vergleiche außerdem das „Spirituale Pomerium“ oder die vielen anderen Werke, wo Sonne und Mond zugleich scheinen und wie aus Papier ausgeschnitten und aufgeklebt aussehen.[1])

Endlich muß auch an die dauernde Mitarbeit der Maler, und zwar nicht der unbedeutendsten, an der Organisation der Mysterien und Ausführung der Dekorationen gedacht werden, die uns alle Urkunden bezeugen. In Lyon werden vom 14. bis zum 16. Jahrhundert 500 Maler genannt, die für gesprochene und mimische Mysterien Dekorationen schufen. Beim Einzug des Kardinals Ambrosius in Lyon leitete der Maler Jehan Yvonet die Aufführung der Mysterien.[2]) Einer seiner Mitbürger, Jehan Hortart, machte die „portraicts“ oder Dekorationen.[3]) In Romans erhält der Maler Thévenot 100 Fl., das heißt etwa 1018,50 M. nach heutigem Werte, um die Dekoration des Mysteriums der „Trois Doms“ auszuführen.[4]) Und seit Jean, dem ersten Künstler, den wir in diesem Berufe in Château-Gautier angestellt finden (1379), befaßten sich die besten Künstler damit. Im Jahre 1461 beauftragt die Stadt Tours Jean Fouquet, das Haupt der französischen Schule, einen Entwurf für Gerüste zu den Mysterien und Farcen, die beim Einzug Ludwig XI. gespielt werden sollten, zu machen; der Maler geht ans Werk, aber die Nachricht, daß „der König kein Vergnügen daran hat“, läßt seine Arbeit ins Stocken geraten. In Lyon war Perréal, gen. Jean de Paris, im Jahre 1489 glücklicher; allerdings handelte es sich darum, den jungen Karl VIII. zu amüsieren, der nicht so griesgrämig wie sein Vater war. Unter Mitwirkung des Malers Jehan Prévost und des Architekten Clément Trie ließ er auf verschiedenen Plätzen Gerüste aufführen, leitete den Gang des Spieles, zeichnete die Kostüme der Personen, Teufel oder Narren, die rund um den Zug durch die Stadt ihre Späße machen sollten, und malte die Skizzen zu den Dekorationen der Mysterien.

Jean Poyet tat dasselbe auf Bestellung Annas von Bretagne, für die er schon ein Gebetbuch illustriert hatte. Ebenso sind Coppin Delf, der Schöpfer der Fresken der Kirche Saint Martin in Tours und Michel Colombe, der Schöpfer des Grabdenkmals Franz II. in Nantes, mit der Inszenierung von Mysterien beschäftigt gewesen.[5])

---

[1]) „Spirituale Pomerium“, kgl. Belgische Bibliothek, Ms. 12070, Fol. 1.

[2]) Siehe „Journal des Savants“, Febr. 1901. Bemerk. von Picot.

[3]) Rondot, „Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements“, S. 451. In Mâle, G. d. B.-A. 1904, S. 215.

[4]) S. XLVI—L.

[5]) S. Bapst, S. 60—65.

In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte sich der berühmte flämische Maler Carl Van Mander durch seine prunkvollen Inszenierungen der Mysterien in Meulebeke, einen größeren Namen gemacht, als durch seine Bilder. Um die Sündflut darzustellen, ließ er über das Theater ein großes Tuch spannen, worauf ertrinkende Menschen gemalt waren, und dies vergegenwärtigte den Untergang der Gottlosen so wirkungsvoll, daß, sagt Jacques De Jonghe, eine Menge Zuschauer in Tränen ausbrachen.[1])

In England malte Holbein unter Heinrich VII. zweifellos eigenhändig die Dekorationen zu mimischen Mysterien, Zwischenspielen oder Maskeraden, vielleicht auch die, welche die Eroberung von Therouanne darstellt.[2]) Zu Beginn des 16. Jahrhunderts zieht der Maler Vigil Raber von Stadt zu Stadt, um Mysterien zu zeichnen und zu leiten.[3])

Darin folgten diesen Meistern ihre Schüler aus späteren Jahrhunderten: François Boucher, Joseph Vernet und Isabey, die sich nicht gescheut haben, ihr wunderbares Talent in den Dienst von Werken zu stellen, die einer baldigen Zerstörung entgegengingen.

Die nunmehr feststehende Tatsache der Beziehungen zwischen den Malern und den Mysterien bringt aber noch keine Lösung für die Frage des Verhältnisses zwischen ihren Werken und den Mysterien. Ein Künstler konnte der Versuchung nicht widerstehen, Typen, die die dramatischen Aufführungen in die Mode gebracht hatten, zu verwerten. Das Publikum verlangte nach einer sichtbaren, dauernden Belebung der Gestalten und Ereignisse, die ihm durch das Drama lieb und vertraut geworden waren. Und diese Schauspiele mußten die Phantasie einer Künstlernatur zum Schaffen anregen, denn er lebte ja in ihrer Atmosphäre und wohnte ihnen als Zuschauer bei. Was Mâle über die Propheten Christi sagt, kann für viele andere Werke gelten:[4]) „Die Künstler sahen mit derselben ehrfürchtigen Bewunderung zu, wie die anderen Anwesenden, und wahrscheinlich war es für sie sehr schwer, sich die Propheten anders vorzustellen, als sie sie an solchen Tagen (der Prozession der Propheten Christi) gesehen hatten. Man könnte meinen, daß die schönen Statuen von Reims oder Amiens etwas im Kostüm von

---

[1]) Van der Straeten, op. cit. 1. Bd. S. 39—40.

[2]) Brotaneck, „Die englischen Maskenspiele" (Wiener Beiträge zur Englischen Philologie, Wien 1902. S. 101.)

[3]) Wackernagel, „Altdeutsche Passionsspiele aus Tyrol", Graz 1897, S. VIII—X.

[4]) S. 202—205.

dem Aussehen der Darsteller im Mysterium haben. Ich zweifle nicht daran, daß die prächtigen Kostüme der Propheten Auch oder Albi, wundervolle blumenbestickte Mäntel, orientalische Turbane, phantastische Kopfbedeckungen mit Diamanten und Perlenketten behängt, eine Erinnerung an irgend eine Mysterienvorstellung sind."

Dringen wir mit Mâle — dem sichersten und angenehmsten Führer, den es geben kann, — in das Atelier dieser „tailleurs d'images" ein und beobachten wir ihr Wesen, ihre Art zu arbeiten, suchen wir das Geheimnis ihres Schaffens zu erforschen. Man darf nicht meinen, in ihnen etwas von den freien Geistern zu finden, die Hugo in „Notre-Dame de Paris" schildert, von jenen Denkern, die die Freiheit der Architektur ausnutzten, wie unsere Schriftsteller es mit der Presse tun: „Diese Freiheit geht sehr weit. Manchmal enthalten ein Portal, eine Façade, eine ganze Kirche einen symbolischen Sinn, der dem Kultus gänzlich fremd und der Kirche sogar feindlich war." In Wahrheit existierte diese sogenannte Unabhängigkeit nur im rein dekorativen Ausbau. Alles andere, die Wahl des Gegenstandes, Aufzeichnung und Symbol ist den Geistlichen überlassen. Sie führen den Künstlern Schere oder Griffel und diese sind nur arme Arbeiter, die sich vom frühen Morgen bis „zu der Stunde, wo sie ihre Suppe löffeln können", abmühen und dann noch von ihrem kargen Lohn etwas abgezogen bekommen, wenn sie einen Tag gezwungen waren, auszusetzen. Viel Talent hatten die guten Leute, aber Bildung herzlich wenig; Latein konnten sie nicht; der Gebildetste von ihnen schreibt: „Illud bresbiterium invenerunt Vlardus de Hunecourt..." Man kann also kaum annehmen, daß, was an der Ausschmückung der Kathedralen von Amiens, Laon und Reims prophetisch, symbolisch und geschichtlich ist, das Ergebnis gelehrter Nachforschungen und Untersuchungen sei, daß sie religiöse Motive an Kirchenfenstern in Bourges und Chartres frei erfunden oder gar eine Stelle aus dem „Lectionnaire" (Kollektenbuch) auf ein Fenster in Mans übertragen hätten.

In Wirklichkeit folgten sie dem Textbuch peinlich genau, sei es, daß dieses ihnen vorgelesen wurde, oder geschrieben, d. h. von den Geistlichen diktiert war. Als es galt, im Jahre 1425 die Magdalenenkirche in Troyes mit Behängen zu schmücken, „machten Bruder Didier und Jacobus einen schriftlichen Auszug aus der Geschichte der heiligen Magdalena, und der Maler Jacquet zeichnete Muster auf Papier. Dann brachten die Schneiderin Poinsète und ihre Gehilfin große Betttücher, um darauf die Zeichnungen auszuführen, die von den Malern Jacquet und Symon ausgemalt wurden."

Der Bruder Jacobus kam im Laufe der Arbeit mehrmals zurück, um sich zu vergewissern, daß der Künstler getreu dem Texte folge und gab ihnen Ratschläge, „indem er Wein mit ihnen trank".[1]) Wenn dies im 15. Jahrhundert vorkam, so mußte die Abhängigkeit der Künstler in den vorhergehenden noch eine viel größere gewesen sein. Die Geistlichen, Kaplane, Bischöfe oder Doktoren schrieben aber nicht nur den Künstlern ihre Arbeit vor, sie organisierten und leiteten auch die Aufführungen der Schauspiele, sei es, daß diese im Chor, im Kirchenschiff oder auf öffentlichen Plätzen stattfanden. Ihre Weisheit schöpften sie direkt aus der Bibel oder noch häufiger aus Kirchengeschichten, den „Bestiaires", „Lectionnaires" und Sammlungen aller Art und suchten die nötigen Unterlagen in den apokryphischen Werken des Beda und Augustin, in Isidor von Sevilla, Petrus Comestor, Honoré d'Autun, Vincenz von Beauvais oder in den Meditationen des heiligen Bonaventura. Dort also ist, wie Leverdier sehr richtig bemerkt, der Ursprung des berühmten „Streites der vier Tugenden" zu suchen.[2])

Ein Gemeinsames haben Kunst und Inszenierung immer, das heißt, im letzten Grunde einen gemeinsamen Schöpfer, dessen einziges Ziel die Verherrlichung des Glaubens für die Augen der unwissenden Gläubigen ist. Und da man auf den schönen Gedanken gekommen war, auf einer Bühne die Glaubenswahrheiten zum Leben zu rufen, warum soll man nicht auch auf den Gedanken verfallen sein, dieselben Wahrheiten in Stein, in Holz und Glas zu verewigen? Warum hätte man nicht die Mysterien, deren Dauer nur kurz war, in Steinmauern eingraben sollen, damit ihr Anblick den Gläubigen immer folgte und ihre Seele zu Gott emporschauen ließ?

Sogar Villon war dafür nicht unempfindlich; er läßt seine Mutter sagen:

„Femme je suis, povrette et ancienne	„Ein Weib nur bin ich und bin arm und schwach,
Ne rien ne scay; oncques lettre ne leuz	Und gar nichts weiß ich; lesen kann ich nicht,
Au moustier voy, dont suis paroissienne,	Zum Kloster geh ich, dem ich zugehöre,
Paradis painct où sont harpes et luz	Dort sehe ich das Paradies gemalt,

[1]) Nach Guignart, „Mémoires fournis aux peintres pour une tapisserie de Saint-Urbain de Troyes", s. Mâle, S. 437.

[2]) Leverdier bestätigt es in den Anmerkungen zum „Mystère de l'Incarnation".

Et unc enfer où damnés sont boulluz.
L'une me fait paour, l'autre joye et liesse
La joye avoir fais moi, haulte déèsse
A qui pécheurs doivent tous recourir
Comblez de foy, sans faincte ne paresse
En ceste foy je vueil vivre et mourir.“

Seh Harfen, Lauten und die Unterwelt,
Wo die von Gott verdammten Seelen braten.
Eins macht mir große Freude, das andre Furcht, —
O Jungfrau, gib die ew'gen Freuden mir,
An die wir Sünder all uns wenden sollen
Voll Zuversicht und gläubigem Vertraun.
In dieser Hoffnung leb' und sterbe ich.“

Die Erinnerung an das, was sie zu Ostern und Weihnachten gesehen hatten, half den Malern und Bildhauern die manchmal etwas ungenauen Angaben ihrer Meister verstehen und ausführen. Ein Gespräch zwischen dem Geistlichen und dem Künstler dürfte etwa folgendermaßen verlaufen sein:

Der Priester: „Ihr erinnert Euch, letztes Weihnachten bei der Prozession der Propheten Christi Moses mit den Gesetztafeln in der Hand, Hörner auf der Stirn und langem Barte gesehen zu haben; Ihr besinnt Euch auch auf Aron, der eine Mitra trug, auf Habakuk und Bileam, auf Daniel, der ein ganz junger Mann war und auf die epheubekränzte Sibylle in langem Frauengewand.“

Der Künstler: „Gewiss, Meister, ich erinnere mich und werde nach Eurem Willen tun, damit alle würdig aussehen, die Geburt unseres Herrn zu bezeugen, der uns einst selig sterben lassen möge. Und um zu zeigen, wie unser göttlicher Erlöser die Erzväter aus den Händen des teuflischen Satans befreit hat, werde ich einen großen feuerspeienden Höllenschlund zeichnen wie den, den ich für das große schöne Mysterium zu machen hatte, das Ihr zur Aufführung auf dem Großen Platze verfaßt und wozu soviel Volks von überall herbeigeströmt war.“

Und so ist es gekommen, daß, wenn ein Maler die „Anbetung der Hirten“ entworfen hat, er wie im Mysterium manchmal neben die Personen die Namen schrieb, die ihm aus dem Schauspiele vertraut geworden waren; so erklärt es sich, daß der glänzende Zug der Könige eine Wendung macht und sich die buntscheckige Menge der Juden um die Kreuzigung gruppiert, daß Jesus bei seiner Auferstehung, entgegen der theologischen Auffassung, die Bewegung eines Schauspielers macht, der aus dem Grabe heraussteigt, daß der Künstler dem Teufel wie im

Mysterium einen Strick in die Hand gibt, um die Verdammten wegzuführen, daß auf den Flügeln der Altarblätter die Szenen und Schauplätze ganz eng nebeneinander liegen wie die Dekorationen der Mysterien, damit das Volk mit einem einzigen Blick ein ganzes Leben übersehen konnte; daß er auf Türfüllungen und Stuhllehnen solche Puppen malte, wie er sie bei der Aufführung eines Mysteriums gesehen oder vielleicht gar für die Leiter des Schauspieles selbst angefertigt hatte. Darum findet selbst Jean Fouquet, um in einem Gebetbuch Leben und Sterben der heiligen Apolline darzustellen, nichts Besseres, als einfach ein Mysterium vom Tode dieser Heiligen nachzubilden und dem Leser in Erinnerung zu bringen. Die größten Meister haben sich dieser Eingebung nicht verschließen können. Sonne und Mond, die auf den Kreuzigungen der ersten Maler leuchten, sind die Kupfersterne, die in den Mysterien am Vorhang befestigt waren; ihre Henker und Gesellen, bei Dürer besonders häufig, sind die Heurtault, Dentart, Hapart, Trenchart der Mysterien. Die Sibyllen Michelangelos sind ohne sein Wissen direkte Nachkommen der von Laon und Rouen.

Tut man nun den großen Künstlern der Vergangenheit Unrecht, wenn man so ihre Unselbständigkeit enthüllt? Doch wohl nicht. Die Größe des Künstlers liegt auch in der Art, wie er einen Gedanken verwertet, im Stil und der Ausführung, nicht allein in der Ursprünglichkeit des Gedankens. Die genialsten haben oft nur das von anderen Erfundene aus- und weitergeführt. In der Literatur wie in der Kunst gibt es Handlanger, die den Mörtel bereiten, den dann die Kelle des Meisters verarbeitet und modelliert. Die Geistlichen waren die Handlanger, die Künstler die Maurer. Sie brauchen sich nicht zu schämen, Anregung auf einem primitiven Gerüste gefunden zu haben, wo ungeschickte Schauspieler sich bewegten und rohe Dekorationen sich erhoben, die sie oft selbst gemacht hatten. Der Künstler nimmt seine Vorbilder, wo er sie findet, und wir haben nicht Rechenschaft von ihm zu fordern. Was tut es, daß ein Mairet Corneille den Weg gebahnt, daß Molière einem Cyrano gefolgt ist, wenn er es besser gemacht hat, daß Kyd vor Shakespeare war, wenn dieser größer ist? Ist Rubens deshalb weniger schön, weil er die Italiener studiert und von ihnen eine Menge Anregungen empfangen hat?

Will man aber in dieser Abhängigkeit der Künstler eine Demütigung für sie sehen, so wird man wieder im Einfluß der Kunst auf das Theater und die Inszenierung eine Entschädigung für sie finden müssen: „Schon im Jahre 1420 hatte man in der Rue de la Calende auf einem 100 m langen Gerüst das ergrei-

fende Mysterium vom Leiden unseres Herrn genau nach den Skulpturen des Chores von Notre-Dame aufgeführt." [1])

Ebenso versuchten die Rhetoriker in Gent, die berühmte „Anbetung" van Eycks [2]) dramatisch darzustellen, und Meister wie der große Isabey machten die Entwürfe zu den Dekorationen. Auch die Maler, die mit Hülfe von Leinwand die gigantischen Formen der Walhalla hervorzaubern, sind wirkliche Künstler. —

Fassen wir das Gesagte mit wenigen Worten zusammen. Alle Hypothesen in der Kunstgeschichte haben eine neue Richtung bekommen. Man wird nun oft die Möglichkeit haben, Kunstwerke zu datieren, zu identifizieren und zu erklären; mit einem Worte, eine Menge Fragen, die bisher dunkel blieben, wird man lösen und an neue und fruchtbare Untersuchungen herangehen können. —

Die Musik.

Die liturgischen Dramen sind, wie wir sahen, gewissermaßen nur Erweiterungen der Offizien und werden zum größten Teile gesungen. Die Musik im liturgischen Drama ist Gegenstand der Studien von Coussemaker und von Fétis gewesen, die Tiersot in seiner „Histoire de la chanson populaire en France" [3]) zusammenfassend behandelt. Ein Irrtum seinerseits ist es, wenn er behauptet, daß die Rolle der Musik in den Mysterien verschwindend klein, oft gleich Null gewesen sei. [4]) Auf den nächsten Seiten soll versucht werden, diese Behauptung zu widerlegen, denn das Werk von Chouquet [5]) bringt lediglich literarische Nachweise und nicht das, was man darin zu finden hofft.

Es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß zwischen dem liturgischen, dem halbliturgischen Drama und den Mysterien eine scharfe Grenzlinie nicht vorhanden ist. In einem Stück mit

---

[1]) Vgl. Enlart, „Architecture civile et militaire", Paris, Picard, 1904, S. 381: „Die Skulpturen von Jean Ravy und Jean Le Boutellier haben also den Darstellern dieser lebenden Bilder als Vorbild gedient, und mehr als einmal hat wohl das Theater von der kirchlichen Kunst Anregung empfangen, die übrigens vor ihm schon ihre höchste Blüte erreicht hatte." Wir sahen bereits, daß Mâle sich mit dieser Behauptung nicht einverstanden erklärt. Glücklicherweise fügt Enlart noch hinzu: „Allerdings haben die Künstler anderseits wieder viele Anregungen vom Theater empfangen."

[2]) Weber, S. 143, Huet, „Revue critique", 1904, S. 266, Worp, „Gesch. van het drama en van het toonel in Nederland", Groningen, Wolters, I. S. 42—43. Für Einzelheiten siehe Maeterlinck, „L'art et les rhétoriciens flamands", Bulletin du Bibliophile, Juli 1906.

[3]) Op. cit. Kap. IV.

[4]) Ibid. S. 489.

[5]) „Histoire de la musique dramatique en France."

oft so weltlichen Szenen ertönen jeden Augenblick aus der fernen Höhe des Paradieses, aus duftenden Blumenbeeten und rot- oder goldbestickten Zelten in harmonischem Rhythmus die hellen kindlichen Stimmen „der Seelen, die musizieren" und „melodisch ein Lied ‚Regina celi laetare alleluya' singen".[1]) Im Mirakel des „Paroissian exconménié pardonné à la requête d'un bon fou" wird eine Motette vorgetragen.[2])

Die Hirten selbst stimmen ein Requiescat in pace[3]) an, und die Engel singen das Stabat mater dolorosa.[4]) Unwillkürlich mußten sich die Zuhörer durch die Macht der religiösen Melodien in die Kirche versetzt fühlen.

Sehr oft beginnen die Mysterien auch mit einem Vorspiel.

Die Rondeaux, chants royaux, Balladen und virelais erscheinen uns sinnlos und machen das Lesen der Mysterien zu einer Qual; könnten wir aber wie die Leute von damals, die Musik dazu hören, würden wir von dem Melodienreichtum entzückt sein.[5])

Ist etwa ein Textbuch von Scribe eine angenehme Lektüre? Die Verse, zu denen Papageno die entzückendsten Melodien singt, erscheinen beim Lesen albern. Und das gilt nicht nur für die Zauberflöte, sondern für die meisten Textbücher Mozarts, Glucks, Rossinis und mancher modernen Oper.

Tiersot fügt hinzu: „Die Instrumente, die die Vorstellungen begleiteten und sogar manchmal eine Rolle in den Stücken selbst spielten, ‚sonnaient des chansons', wie man im 16. Jahrhundert sagte."

Die meisten szenischen Anweisungen geben uns allerdings darüber keine Aufklärung: „die Instrumente spielen" sagen einfach die Textbücher. Diese Unbestimmtheit ist vielleicht in den Moralités und Farcen vorhanden, mit denen sich Tiersot besonders beschäftigt; aber auf Grund einiger Stellen, die wir hier und da den Mysterien entnehmen, läßt sich nachweisen, daß dies nicht in den großen geistlichen Schauspielen des 15. und 16. Jahrhunderts der Fall ist.

Schmetternde Trompeten[6]) und Posaunen[7]) ziehen vor dem Zuge her, leiten die großen Reden ein und künden das Gericht

[1]) „Résurrection", Jean Michel zugeschrieben, Fol. 118.

[2]) „Miracles de Notre-Dame", hersg. von G. Paris und Ul. Robert (Société des anciens textes français, 3. Bd. S. 58.)

[3]) Im „Mystère de l'Incarnation", s. Leverdier, op. cit. S. 154 ff.

[4]) Ms. der „Résurrection", Jean Michel zugeschr. Nat.-Bibl. 972. Fol. 26 b.

[5]) Wie schon P. Paris erwähnt, op. cit. S. 10.

[6]) „Vieil Testament", 1. Bd. S. 333 und fast in allen Mysterien. Vgl. „Denn zehand blausent zi uf die vier horn mit grimme." Mone, 1. Bd. S. 279.

[7]) „Vieil Testament", 3. Bd. S. 343.

an. Die näselnde Stimme des Dudelsacks quäkt dazwischen, während Harfen, Lauten und Geigen ihre Saiten melodisch erklingen lassen und „das sanfte Donnerrollen einer großen Orgelpfeife[1]) den Gang Jesu zur Predigt im Tempel begleitet".

Tamburins und Querpfeifen waren mehr dazu bestimmt, das Volk zu erheitern und es zu den „monstres" zu rufen, wo der „cry" oder Ankündigung des Mysteriums, das auf dem öffentlichen Platze gespielt werden sollte, erfolgte. Aus behördlichen Archiven hat Coyecque einen Vertrag zwischen Musikern und Veranstaltern von Mysterien zutage gefördert, den wir hier wiedergeben.[2])

„Anstellung von Nicolas de Louvière, rue Mouffetard, Jean La Volle, Tamburinspielern, und Etienne Boullard, Querpfeifenspieler, um für untengenannten Lohn besagte Instrumente: Tamburin und Querpfeife zum Spiel und Mysterium St. Christoph zu spielen, und auch an jedem Festtage und Sonntag, wo besagtes Mysterium aufgeführt wird, auf den Straßen und Plätzen von Paris und am Tage des Umzuges besagten Spieles. Einer von ihnen hat auch die Schellen zu schlagen, wenn es nötig ist und sollen es sorgfältig und gewissenhaft tun, wie es zum Spiele gehört, sowohl bei Anfang wie zum Schluß des Spieles. 10 soldi und 6 Denare sollen sie täglich zusammen haben und sollen besagter de Louvière und seine Genossen sich spätestens 10 Uhr morgens einfinden. Ebenso werden die besagten Veau und Genossen angehalten, ihnen Nahrung zu geben und sie zu bezahlen am Abend des Tages, wo sie gespielt haben . . ."

Aus diesem Wortschwall geht hervor, daß die beiden Orchesterleiter für einen ziemlich harten Dienst die bescheidene Summe von etwa 9 Mk. erhielten, von dem sie noch den Lohn für ihre Mitspieler, besonders den Schellenschläger, abgeben mußten. Allerdings hat man in Rechnung zu ziehen, daß ihnen der Unterhalt von den Spielunternehmern geliefert wurde. Vorzutragen hatten die Musiker, wie aus dem Vertrag hervorgeht, eine Ouvertüre und ein Nachspiel.

Immer waren die Entschädigungen nicht so bescheiden; die vier Trompeter, welche die Einwohner von Romans aus Valréas hatten kommen lassen, kosteten ihnen nicht weniger als 515,70 Mk. und die vier Tamburinspieler aus der Stadt 371,35 Mk., was für damals eine beträchtliche Summe war.

---

[1]) Thibaut, op. cit. S. 52.
[2]) Op. cit.

Die Musiker hatten ihren Platz im Paradies oder auf irgend einer Erhöhung; oft sind sie auch hinter den Kulissen verborgen, während „die Engel die Instrumente halten und so tun, als ob sie spielten". Unsere modernen Theater haben diesen Gebrauch wieder aufgenommen und halten daran fest, vom Grafen Almaviva bis zu Tannhäuser und Beckmesser. Bekanntlich herrschte diese Sitte schon im römischen Theater.[1])

Das ganze Mysterium der Inkarnation von Rouen ist voll von entzückenden Liedchen, die die Engel vortragen und singen; erwähnenswert ist besonders eine Gesangsstunde, die ein alter Schäfer einem jüngeren gibt. Sie ist zwar etwas eintönig, wird aber durch die Tölpelhaftigkeit des ungeschickten Schülers belebt.[2])

Oft begleiteten die Instrumente Tanzbewegungen. Im Mysterium Ludwig des Heiligen und beim Hochzeitsfest Ludwigs und Margaretes tanzen die jungen Edlen und Edeldamen die „Orléanaise"[3]) „oder einen andern Tanz", wie lakonisch die Rubrik sagt. Auf einem Bankett, das Herodes gibt, erhebt sich seine Tochter, begrüßt den König, ihren Vater und beginnt zum Klange des Tamburins einen „maurischen Auftritt"[4]) zu tanzen. Indessen, die Hauptaufgabe der Instrumente außer der Ouvertüre ist die Ankündigung des Auftretens oder der Rede einer hervorragenden Persönlichkeit; ebenso war es im Shakespeareschen Theater: ein Trompetenstoß geht dem Auftreten eines jeden Schauspielers voraus.[5]) Im Mittelalter hieß das ein „Silete" (schweigt!), das die eingeschlafene oder ermüdete Aufmerksamkeit der Zuschauer rücksichtslos wachrief. Diese Aufgabe fällt oft der Orgel zu. Die Pause ist das Gegenstück zum Silete. Sie wird durch Musik ausgefüllt, hat aber besonders den Zweck, die angespannte Aufmerksamkeit etwas ausruhen zu lassen, dem Schauspieler eine Erholungspause zu gönnen oder ihm Zeit zu geben, von einer Mansion nach der andern zu gehen. Bezeichnet werden Vorspiel und Pause für Instrumente und Musiker mit den in den Rubriken so häufigen Ausdrücken: „Silete de tous les instruments du jeu" . . . „lors on sonne dessus le temple timbres et trompettes" . . . „De tous les instrumans du jeu soit joué beau silete" . . .[6]) „Silete ou pausa cum organis".[7]) Die

[1]) Marquardt, „Privatleben der Römer", Leipzig 1882, S. 322.

[2]) „Mystère de l'Incarnation" (1474). Vgl. Leverdier, 2. Bd.

[3]) „Mystère de Saint-Louis" veröffentlicht von Fr. Michel, S. 40.

[4]) Passion" von Jean Michel. Man findet also schon im französischen Mittelalter eine Vorgängerin der Salome.

[5]) Max Koch, „Shakespeare", S. 261.

[6]) „Mystère de l'Annonciation de la Conception et de la Nativité de la Vierge", Ms. 657 von Chantilly.

[7]) Vgl. Ms. der „Résurrection", Jean Michel zugeschr. Fol. III b.

Erwähnung der Orgel zeigt, daß sie schon häufig eine Rolle spielte; diese fällt mitunter auch den Stimmen zu: beim Einzug Jesu in Jerusalem „sollen Kinder an Stelle des Vorspiels einen lieblichen Gesang anstimmen, bis völlige Stille eingetreten sei".[1]) Das Publikum freute sich zweifellos darüber, daß diesmal das unendlich lange Vorspiel, das sehr oft von theologischen Wortgefechten wimmelte, durch einen Gesang ersetzt war, der die Ohren angenehm umschmeichelte. Die Engel stimmen himmlische Chöre an. Ihr Gesang ist oft dreistimmig: „ténor, contraténor (Baß), concordans" (Bariton). Die Instrumente führen die Melodie durch, die Engel singen dann die erste Strophe dreistimmig; dann wiederholen die Spieler, die, wie wir sahen, verborgen sind, das Thema, und die Engel tun, als ob sie spielten; dann singen sie die zweite Strophe, der wieder die Aufnahme des Themas durch die Instrumente folgt; an die dritte Strophe schließt sich wieder die von neuem vom ganzen Orchester gespielte Melodie an. Dies alles setzt schon ein gutes Einverständnis zwischen Stimmen und Instrumenten voraus.[2])

Es kommt vor, daß die Sänger in den Kulissen[3]) verborgen sind, wie oft bei modernen Opern. Cervantes beklagt sich sogar in einem Vorwort, daß man früher hinter der alten Decke, die als Prospekt diente, Musiker verbarg, die ohne Guitarrenbegleitung eine alte Romanze sangen, und findet es eine glückliche Idee von Navarro, die Musik vorn auf die Bühne gelegt zu haben.[4])

Eines der hübschesten Beispiele von der Musik in den Kulissen, die wir gefunden haben, bietet die Passion von Jean Michel.[5]) Im Augenblick der Taufe Jesu durch Johannes den Täufer nach dem Herabschweben des Heiligen Geistes auf das Haupt Christi, spricht Gott der Vater einige lateinische Worte, deren französische Übersetzung im Texte folgt:

„Und wird bemerkt, daß Gott der Vater seine Stimme sehr vernehmlich erschallen lassen soll und zwar dreistimmig, das heißt im Tenor, im Bariton und im Baß, die gut übereinstimmen sollen, und in dieser Harmonie soll alles folgende gesagt wer-

[1]) „Passion" von Jean Michel, 3. Tag.

[2]) Der Verfasser des „Mystère de l'Incarnation à Rouen" (1474), den wir wieder erwähnen müssen, scheint ein großer Musikverständiger gewesen zu sein, nach den gelehrten Noten zu urteilen, mit denen er seinen Text schmückt. Er führt auch die „De arte musica" von Johannes de Muris an, ein damals klassisches Werk für diesen Gegenstand.

[3]) Vgl. „Passionsspiel von St. Gallen", bei Mone, 1. Bd. S. 77.

[4]) Angeführt von Morice, S. 289.

[5]) In der wundervollen Ausgabe von 1491 (Vérard) auf Pergament mit Verzierungen. Nat.-Bibl. Y. K. S. 350.

den . . . ." Man kann sich keine geistvollere Darstellung des Dogmas von der Dreieinigkeit denken.

Das Volkslied ist immer in enger Verbindung mit dem Drama seit dessen Ursprung gewesen, und zur großen Freude des Volkes, daß es vielleicht dann im Chor sang, hat es darin weitergelebt.

Wir geben zwei Beispiele aus dem Mysterium der Auferstehung, die Tiersot nicht erwähnt.[1]) Der Bote der pharisäischen Obersten kommt zu Joseph von Arimathia, um ihn vor die Pharisäer zu rufen. Er singt:

„Verdure le boys, verdure
Je revenoye de ture
Verdure le boys
Trouvay une vieille dure
Verdure le boys verdure
Qui avait une grande hure
Plaine de toute laidure
Verdure le boys verdure." [2])

Auf einer andern Reise singt er:

„Margot cest enamourée
D'un gracieux valeton
Bien resiouy s'en dit-on
Martin a trouvé bourée.
Margot.

La feste en est honourée
Car ce sont gens de fasson
Il convient que en façon
Chapellet de gyrouflée.
Margot.

Laissons robes demourée
Et de vert et nous veston

---

[1]) Jean Michel zugeschrieben, Fol. 86 a.

[2]) „Verdure" ist ein häufiger Refrain in Liedern:

„Ce qu'a Jean du Bois-Vert,
Il en est bientôt las,
Veuve femme ou fillette
Il n'aime de bon coeur
Verdurette
Que celle qu'il n'a pas."

A. Theuriet, „Contes forestiers", S. 10. Vgl. G. Raynaud, „Bibliographie des Chansonniers français".

De vermeil pour chapperon
Et soyons de leur livrée.
Margot.[1])

An dem Refrain, der Grazie des Verses, der naiven Frische der Erfindung erkennt man sogleich die Lieder des 15. Jahrhunderts wieder, deren Melodien noch für uns unendlich reizvoll sind.[2])

---

[1]) Diese Lieder fehlen in der Sammlung französischer Lieder von G. Paris und Gevaert. (Société des Anciens Textes Français, 1875.) Eine Übertragung würde den Versen jeden Reiz nehmen, da dieser lediglich im Wortklang besteht. (Der Übersetzer.)

[2]) Médard Verkest, „Vertoonstelling van Vlaamsche Primitieven en oude Meesters" meint, daß die naiven flämischen Lieder und besonders die Weihnachtslieder die alten Maler Flanderns angeregt haben (siehe dazu die Artikel von Camille Hugsmans im litterarischen Teile des „Petit Bleu", Brüssel, 17. Mai 1905). Da die volkstümlichen Weihnachtsfeste eng mit dem dramatischen Weihnachtsoffizium zusammenhängen, scheint die These Verkests unsere zu Beginn des Kapitels ausgesprochenen Behauptungen noch zu stützen. Viele dieser Weihnachtsspiele haben sogar streng den dramatischen Charakter bewahrt, wie die wallonischen, veröffentlicht von Doutrepont, „Revue des patois gallo-romanes", 1893.

Viertes Kapitel.

Die Maschinerie.

Mone befindet sich im Unrecht, wenn er die Wichtigkeit der Maschinerie verkennt und behauptet, daß der Text alles ist.[1]) Er scheint anzunehmen, daß sie im Mittelalter gänzlich unbekannt ist. Seine Ansicht kommt ohne Zweifel daher, daß die Maschinerie in Deutschland bei den Mysterien nicht die riesige Entwicklung durchmachte wie bei den französischen Dramen. Man urteile nach dem naiven Erstaunen des alten Historikers von Valenciennes:[2])

„Am Osterfest des Jahres 1547 führten die angesehensten Bürger der Stadt auf einer Bühne im Hause des Herzogs von Archot das Leben, Leiden und Sterben unseres Herrn an 25 Tagen auf, und an jedem dieser Tage hat man gar merkwürdige und wunderbare Dinge gesehen. Die Geheimnisse des Paradieses und der Hölle waren ganz erstaunlich und hätten von der Bevölkerung für Hexereien gehalten werden können. Denn man sah die Wahrheit, die Engel und mannigfaltige Personen von oben herabsteigen, bald sichtbar, bald unsichtbar, dann wieder plötzlich erscheinend; aus der Hölle erhob sich Luzifer, ohne daß man sah wie, auf dem Rücken eines Drachen. Der Stab Moses, trocken und unfruchtbar, trieb plötzlich Blüten und Früchte. Die Seelen des Herodes und des Judas wurden von den Teufeln in die Lüfte getragen, die Teufel aus den Körpern ausgetrieben, Wassersüchtige und andre Kranke geheilt, — alles in ganz wunderbarer Weise. Hier wurde Jesus vom Teufel, der auf einer Mauer von 40 Fuß Höhe hinkroch, emporgehoben, dort machte er sich unsichtbar, dort verwandelte er sich auf dem Berge Tabor. Man sah Wasser in Wein ver-

[1]) Seite 2.

[2]) H. d'Outreman, „Histoire de la ville et comté de Valenciennes", Douai, 1639. S. 396 in P. de Julleville, 2. Bd. S. 155—156.

wandeln, so geheimnisvoll, daß man es kaum glauben konnte; und mehr als hundert Personen wollten von diesem Wein kosten; die fünf Brote und zwei Fische wurden an mehr als tausend Personen verteilt, und trotzdem blieben noch mehr als zwölf Körbe davon übrig. Der von unserem Herrn verfluchte Feigenbaum erschien in einem Augenblick vertrocknet und die Blätter verwelkt. Die Finsternis, das Erdbeben, das Wanken der Felsen und die andern Wunder, die beim Tode unseres Herrn geschahen, wurden durch neue Wunder dargestellt."

Dies ist der Bericht eines Augenzeugen aus dem Publikum; wir, wir wollen hinter die Kulissen gehen und wie Kinder die Puppen aufschneiden, um zu sehen, was darin ist, obwohl auch wir eine kleine Enttäuschung erleben werden. Wir überlassen uns beim Gange hinter die Bühne am besten der Führung eines der geschickten Erfinder, „facteurs ou conducteurs de secretz", wie man sie nannte, deren es eine ganze Menge gab.[1])

Einige genossen einen gewissen Ruf, wie jener Meister Germain Jacquet, den die Veranstalter des Mysteriums des heiligen Martin, 1496 in Seurre, nach Autun schickten, um „ydolles, secretz et autres choses" zu holen. Diesen Regisseuren übergab man gewöhnlich ein Buch mit den Nachbildungen oder Maschinerien, die für das Stück gerade nötig waren. Eines dieser Bücher ist uns erhalten und von Girardot veröffentlicht worden.[2])

In Romans erhielt der Uhrmacher Jean Rosier, dem die Handhabung der Puppen im Mysterium der „Trois Doms" anvertraut war, als Lohn etwa 340 Mk., ein Beweis für die Bedeutung, die man dieser Stellung zuschrieb. In der Tat bildeten diese „feintes" eine grosse Anziehungskraft der Mysterien, das Publikum verlangte danach, bestaunte und bewunderte sie, wie jetzt bei einer Oper oder einem Ausstattungsstück. Daher setzen auch die Verträge genau fest, daß der Unternehmer die „Götzen, Enthauptungen, Marterungen, die in besagtem Stück vorkommen, zu versorgen hat, daß ihm aber dazu ein Regiebuch zu liefern sei". Der „fainctier", dies war der Name für den Fabrikanten der Puppen und Maschinerien, hatte etwas über 650 Mk. als Lohn für seine Mühe zu bekommen.[3])

[1]) Ms. fr. 12536: „Passion de Valenciennes", Vertrag zwischen den Schauspielern am Ende des Manuskriptes S. P. de Julleville, 2. Bd. S. 145 ff.

[2]) „Mystère des Actes des Apôtres, représenté à Bourges en Avril 1536, publié d'après le manuscrit original par le baron de Girardot", Paris, Didron 1854.

[3]) „Mystère de la vengeance et de la destruction de Jérusalem" in Plessy-Picquet, bei Paris, im Jahre 1541. Diese Vorstellung wird nicht in P. de Julleville angeführt. Siehe „Table des représentations", 2. Bd. S. 175. Vertrag, veröffentlicht von Coyecque, Nr. 1780.

In Barjols verpflichtet sich im Jahre 1551 ein Weber für drei Golddukaten die „feintes" zu machen, die für die Geschichte Hiobs nötig waren: Scheintod von vier Männern, Erschlagen der Schafe Hiobs, Einsturz des Hauses seines ältesten Sohnes, „großes Blutvergießen", wenn er von den Teufeln geschlagen wird, die „Feuerbrände schleudern".[1])

Lassen wir uns nun jene grossen „secretz" anvertrauen, von denen so oft in den Mysterien die Rede ist, und dringen wir hinter die Vorhänge.

Die Vorhänge sagten wir. Emile Morice[2]) meinte, daß es nur kleine Vorhänge gab, um ein Bett abzuschließen, wo eine Niederkunft oder andre noch delikatere Dinge vor sich gingen, die das Mysterium aber nur halb verhüllte. Paulin Paris kommt der Wahrheit schon näher, indem er sagt, daß die meisten Mansionen verschließbar waren. Wir wissen, daß es ebenso in den englischen Mysterien war; während Christus mit seinen Jüngern zur letzten Mahlzeit in das Haus eintritt, öffnet sich plötzlich das Haus des Rates gegenüber und zeigt „die Bischöfe, Priester und Juden auf ihren Plätzen wie bei einer Beratung".[3])

Für die französischen Stücke sind unsere Nachweise noch vollständiger. Fortwährend finden sich Angaben wie folgende: „Das Paradies öffnet sich und schließt sich wieder".[4]) Zu ähnlichem Zwecke wahrscheinlich verlieh das Kapitel von Rouen grüne Vorhänge für das Mysterium der heiligen Katharina, unter der Bedingung, daß sie ersetzt werden müßten, wenn sie nicht unversehrt zurückkämen.[5]) Anderswo wie in den englischen Moralitäten des Mittelalters,[6]) „on tyre la cortine", das heißt, man zog den Vorhang vor den Rittern zu, und diese zogen sich so lange in ihr échafaud zurück, als sie nicht an der Handlung teilnahmen; der Vorhang trennt auch die heilige Anna und Joachim von der Bühne ab, während sie ihre Mahlzeit halten.[7])

Das unerschöpfliche Mysterium der Auferstehung[8]) gibt uns noch bestimmtere Einzelheiten: „Der besagte Turm der Vorhölle soll außen ringsherum mit Vorhängen von schwarzem Tuch be-

---

[1]) Poupée, „Documents relatifs à des représentations scéniques en Provence", Bulletin hist. et philol. 1904.

[2]) S. 77.

[3]) Pollard, „English Miracleplays, moralities and interludes", Oxford, Clarendon Press, 1898, S. XXVII.

[4]) Z. B. im „Mystère des trois Doms". S. 133—134.

[5]) „Archives de la Seine-Inférieure", G. 2135, in Leverdier, 1. Bd. S. XLVIII.

[6]) Der König ist hinter einem Vorhang verborgen, wenn er nicht spricht in „The pride of life" (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts), in Brandl, op. cit. S. XIX.

[7]) Ms. 657 von Chantilly.

[8]) Jean Michel zugeschrieben.

hangen sein, die von aussen besagtes Gitter- und Netzwerk verdecken, hinter dem die Seelen eingeschlossen sind, und sollen verhindern, daß man ihn bis zum Eintritt der Seele Jesu sehe. Und nach seinem Kommen sollen diese Vorhänge beiseite gezogen werden, damit die Zuschauer in den Turm hineinsehen können." Die Vorhänge werden also beiseite gezogen, — nicht mehr und nicht weniger, als auf den modernsten Bühnen.

Obwohl man mit dieser Art Vergleichen sehr vorsichtig sein muß, kann man doch mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß der moderne Vorhang da seinen Ursprung hat, denn durch Vermittlung der Passionsbruderschaft, die sich im Hôtel de Bourgogne niedergelassen hatten, setzten sich, wie wir schon sahen, die Überlieferungen der Inszenierung fort.

Darstellung der Seelen, Nachbildung von Tieren und Pflanzen.

Jedermann hat wahrscheinlich schon naive Malereien aus alter Zeit gesehen, wo die Seele in Gestalt eines kleinen Kindes mit weißen Flügeln dem Munde eines Sterbenden entschwebt. Mitunter ist es ein gemaltes Bildchen, das aus dem Munde des gekreuzigten Schächers[1]) heraushängt, mitunter auch ein Vogel, der herausfliegt, wie im „Het spel van sint Trudo", dessen Manuskript sich in der Lütticher Bibliothek befindet. Da die Seele des Judas verworfen war, konnte sie nicht durch den Mund gehen, der Jesus geküßt. Sie findet also einen anderen Weg: nachdem sich der Verräter erhängt hat, „platzt ihm der Bauch auf und, die Eingeweide quellen heraus",[2]) um so der schwarzen Seele Bahn zu machen. Deutschland ist ebenso realistisch. Ein Teufel kommt in Gestalt eines schwarzen Vogels, der die Seele verkörpert, aus dem Munde des Judas heraus, dieser hält ihn mit den Zähnen bei den Pfoten und läßt ihn dann plötzlich davonfliegen. Judas muß Tiereingeweide haben, die herunterfallen, wenn ihm der Teufel den Rock öffnet.[3]) Das sind aber noch Harmlosigkeiten im Vergleich zu dem, was wir weiter sehen werden:

An der Krippe des Jesuskindes stehen Ochse und Esel. „Wenn man nun keinen künstlichen Esel und Ochsen finden kann," sagt ernsthaft der Verfasser des Mysteriums der Inkarnation und Nativité,[4]) „kann man das Folgende weglassen.

[1]) „Passion de Francfort", in Mone, S. 161—163.
[2]) „Passion" von Jean Michel.
[3]) „Passion von Donaueschingen", Mone, loc. cit.
[4]) Rouen 1474. S. Leverdier, 2. Tag. S. 575.

Wenn sie aber zu haben sind, so sollen sie vor dem Kinde niederknien und es anblasen, um es zu erwärmen."

Man kann überzeugt sein, daß diese Wünsche möglichst erfüllt wurden, da das Publikum, schon verwöhnt durch immer neue kunstreiche Erfindungen, unwillig über das Fehlen dieser Tiere enttäuscht gewesen wäre. Tiere verfehlten ihre Wirkung nie; alle Arten wurden auf die Bühne gebracht, vom Löwen bis zum Hunde, kurz eine ganze Menagerie. Ein Bär und dann ein Hund, die den von David bewachten Hammel fortschleppen wollen, werden von seinem rächenden Hirtenstabe zu Boden geschlagen[1]), ein Eber wird von Jägern zur Strecke gebracht;[2]) ein Leopard bleibt vor dem heiligen Andreas stehen, beriecht ihn und erwürgt dann den Sohn des Urinus;[3]) Löwen kauern sich vor dem heiligen Denisius nieder;[4]) ein großes Dromedar, das recht gut nachgemacht war, mit dem Kopfe wackelte, das Maul öffnete und die Zunge herausstreckte,[5]) befindet sich bei dem großen Umzuge in Bourges; das berühmte trojanische Pferd verbirgt in seinem Bauche griechische Soldaten;[6]) ein Drache fährt aus einem Standbilde heraus und wirft fünf Personen über den Haufen.[7]) Unter der Erde hervor kommen Teufel „in Gestalt von Hunden und Wölfen".[8]) Aber vor der unwiderstehlichen Macht der Heiligen legen sich die schrecklichsten Drachen und Schlangen, die „Feuer durch Rachen, Nase, Augen und Ohren sprühen",[9]) in stummer Anbetung nieder. Bei der Schöpfung „erscheinen und springen Fische". Noah bevölkert seine Arche mit allen erdenklichen Tieren.[10]) Diese Aufzählung mag genügen, denn die Mysterien sind selbst wie eine Arche Noah, und die Aufzählung aller Tierarten wäre ebenso ermüdend wie nutzlos.

Diese „neuen Wunder", wie sie der Chronist von Valenciennes nennt, erstreckten sich auch auf das Pflanzenreich; bei der Erschaffung der Pflanzen durch Gott sah man „kleine Bäume, Bäche und die schönsten Blumen"[11]) aus der Erde

---

[1]) „Vieil Testament", 4. Bd. S. 112.
[2]) „Actes des Apôtres", 4. Buch, Fol. 67 b ff.
[3]) Ibid. fol. 68 a.
[4]) Girardot, op. cit.
[5]) S. Thiboust, „Relation" etc. S. 39.
[6]) „Histoire de la destruction de Troie" von Millet, Coll. Dutuit im Petit Palais in Paris, goth. Ausg. Miniature Nr. 1498. Fol. D. 11.
[7]) „Actes des Apôtres", 3. Buch, Fol. 21 a.
[8]) Ibid. Fol. 23 a.
[9]) Ibid., 2. Buch, Fol. 9 a.
[10]) „Vieil Testament", 1. Bd. S. 290.
[11]) Ibid. 1. Bd. S. 25.

kommen. Oder, als Noah den Weinstock gepflanzt und verschnitten hat, wachsen sofort schwarze Weinbeeren, und zwar erscheinen wahrscheinlich wirkliche, denn er nimmt ein oder zwei Trauben, preßt den Saft in ein Gefäß und trinkt davon. —

Hinrichtungen und Folterungen.

Es gibt wohl kaum ein Mysterium, wo nicht eine Hinrichtungs- oder Folterszene dargestellt würde, und die beliebtesten waren sicher die, in denen am meisten vorkamen. Dies gilt besonders für die Apostelgeschichten, die so in der Gunst des Publikums waren, daß sie nicht weniger als drei Auflagen in vier Jahren erreichten.[1]) Auf diesem Gebiete konnte sich auch die Kunst der Maschinisten betätigen, um einem etwas gefühlsrohen Publikum zu gefallen, dessen barbarischem Geschmack diese Art Schauspiele sehr behagten.

Ihr Grundsatz ist, eine Hinrichtung niemals hinter Kulissen zu verbergen, sondern alles in seiner ganzen Roheit und Widerlichkeit vorzuführen. Dieser Grundsatz entsprach offenbar den Sitten des Publikums und dem Geschmack der Zeit für krasse und blutige Vorgänge. Man lese zu diesem Punkte die schönen Stellen in Taines „Voyage aux Pyrénées". Wie es im 16. Jahrhundert war, so ist es auch im 14. und 15. gewesen.

Ganz anders ist die Theorie der französischen Klassiker: weder Mord noch Hinrichtung auf der Bühne. Horace verfolgt Camille und tötet sie ... hinter den Kulissen; Athalie fällt draußen unter den Streichen der Leviten. Selbst Sardou, der doch in seinen Mitteln, die Gemüter zu erregen, wenig wählerisch ist, verlegt die Szene der Folterung in „Tosca" hinter die Kulissen; nur das schaurige Krachen der Knochen ruft im Zuschauer ein Gefühl des Grausens hervor. Die Dichter des Mittelalters wollten nichts anderes, und die „conducteurs de secretz" boten all ihren Scharfsinn auf, um die schrecklichsten Vorgänge mit möglichster Natürlichkeit wiederzugeben. Gewöhnlich ersetzen sie im Augenblicke der Hinrichtung den Schauspieler durch seine „feinte", das heißt eine gleichaussehende Figur oder eine einfache Puppe[2]), die ihn vertrat. An dieser führte nun der Henker, die verdammte Seele im Mysterium, alle Arten von Torturen aus, die ein so blutdürstiges Zeitalter nur erfinden konnte und fügte noch neue zu den wirklichen Qualen hinzu, die die Märtyrer erlitten hatten. Man kann sich denken, daß diese Vorführungen eine große

[1]) In den Jahren 1538, 1540 und 1541.

[2]) Diese wurde in Stein gehauen, dann in Pappe nachgebildet und bunt bemalt. Vgl. Bapst, S. 52.

technische Geschicklichkeit erforderten, damit die Zuschauer, denen die Entdeckung einer Unterschiebung die gesuchte Aufregung genommen hätte, nicht enttäuscht weggingen.

Ein zweites sehr gebräuchliches System bestand darin, daß die Folterungsinstrumente unschädlich gemacht wurden. Man bediente sich dann zum Beispiel bemalter Stöcke oder Peitschen,[1]) oder man tat so, als ob man Judas wirklich an den Baum hinge und Jesus ans Kreuz schlüge. Freilich hat das manchem Schauspieler beinahe das Leben gekostet.[2])

Um die Geheimnisse der Folterungen kennen zu lernen und den Mechanismus zu verstehen, genügt es, das Manuskript des „Mysteriums des Königs Avenir" durchzugehen, wo alle Anweisungen in genügender Ausführlichkeit gegeben werden.[3]) Der König Avenir verhängt die grausamsten Verfolgungen über die Mönche des Klosters Grammont, die unermüdlich und erfolgreich das Christentum in seinen Staaten verbreiten. Ein Bäcker ist das Werkzeug der Rache Avenirs, eine Rolle, die dieser auch in andern Mysterien hat. Der Backofen wird angebrannt, und um den Neugierigen zu beweisen, daß das Feuer wirklich brennt, „schiebt der Bäcker einen rohen Teig hinein und zieht ihn geröstet wieder heraus; der Ofen aber ist innen ausgehöhlt und muß gebackener Teig bereits darin liegen". Die Mönche werden nun hineingeschoben. „Der Bäcker bläst nun das Feuer an und schließt den Ofen, und sie steigen innen aus dem Ofen heraus", . . . offenbar vermittelst einer Versenkung.[4]) An einer andern Stelle des Stückes befiehlt ein griechischer Fürst, dem Gadifer das Haupt auf einem Block abzuschlagen. „Und soll der Block unten hohl sein und wenn man ihn gesalzen hat (in der Tat wird ihm die Haut abgezogen und er gesalzen), lege man ihn zu Boden und seinen Kopf in den Block und von dort soll er sprechen. Man soll aber eine Puppe („charnière")[5]) haben, der man

---

[1]) „Actes des Apôtres", 4. Bd. Fol. 86 a.

[2]) Wie in Metz im Jahre 1457. Noch heute wird bei der Oberammergauer Passion der Darsteller des Christus ärztlich untersucht, bevor er die schauderhaften Qualen des Festbindens an den Handgelenken am Kreuze durchmachen muß.

[3]) Nat.-Bibl. Ms. Fr. 24334. Das Mysterium stammt aus dem 15. Jahrhundert, der Verfasser ist Jean le Prieur (siehe unter: Verfasser).

[4]) Loco cit. I. Bd. S. 218.

[5]) Das Wort „charnière" steht nicht im Dictionnaire von Godefroy. (Vgl. Van Hamel, Museum, Oktober 1906). In den Mysterien kommt es häufig vor und kann wohl kaum anders erklärt werden, als wir es tun: Die heutige Bedeutung von charnière (aus cardinaria, von cardo, -inis = Türangel) kennt auch das Mittelalter. Es ist nun möglich, daß für diese Puppen, deren Glieder in „Scharnieren" hingen, der Teil für das Ganze genommen wurde und „charnière" einfach „Puppe" heißt. Da eine solche Puppe

den Kopf abschlägt. Der Mann im Block aber spricht und sagt: . . .“ [1])

Unsere sprechenden Enthaupteten haben also auch ihre Vorgänger. Die enthäuteten Stellen bestanden ohne Zweifel aus blutigen Verbänden, ebenso wie die Schwären, die den Leib eines Armen bedecken.[2]) An einer andern Stelle desselben Mysteriums bewaffnet sich einer der Folterknechte mit einem brennenden Strohwisch und verbrennt damit einem Mönche das Gesicht, — in Wirklichkeit die Wergstücken an seinem Barte; darnach befiehlt er dem Mönche niederzuknien, und während dieser Zeit ersetzt er ihn schnell durch eine gleichgekleidete Puppe, ersticht ihn und schneidet ihm den Hals ab.[3]) Manchmal mußte auch ein Vorhang vorgezogen werden, um diese Täuschungen zu verdecken.[4])

Der Gipfel des Gräßlichen wird indes erst durch das „Mystère de la Vengeance et destruction de Jérusalem“ [5]) erreicht. Darin wird Nero in seiner ganzen Grausamkeit dargestellt. Um zu wissen, wie er geboren worden, läßt er einen Arzt kommen, der niemand anderes als der Teufel Gorgorant, verkleidet als Arzt, ist, den „tailleur“, eine Art Chirurg, und die Henkersknechte Grapart und Trenchart. Er befiehlt diesen, seiner Mutter Agrippina den Leib zu öffnen usw. Es ist unmöglich, diese Szenen näher zu beschreiben, man begreift aber, daß Blut eine unentbehrliche Beigabe bei den Operationen der Henker war. Es floß in Strömen am Leibe des enthaupteten Johannes des Täufers herab,[6]) und die Bemerkung im Mysterium des Alten Testamentes kann man auf alle Mysterien anwenden: „Il faut du sang“.[7]) —

Flugapparate.

Die anmutigeren Bilder fliegender Engel und Tauben, von geschickten Apparaten in die Lüfte gehoben, ziehen an unserem Auge vorüber.

---

außerdem „la charneure“ oder „charnure“, d. h. das Fleisch in seiner Gesamtheit vertrat, so gewinnt unsere Auslegung an Wahrscheinlichkeit, wenn man eine Angleichung dieses Wortes durch Volksetymologie annimmt. Allerdings kommt „charnure“ von charn (= chair) und hat in Wirklichkeit nichts mit „charnière“ zu tun.

[1]) Loc. cit. 2. Bd. S. 20.

[2]) Ibid. 2. Bd. S. 104.

[3]) Ibid. 3. Bd. S. 135—136.

[4]) Ibid. 4. Bd. S. 64.

[5]) Paris, Jehan Trepperel und Jehan Jehannot, 1510. (Bibliothek von Chantilly) Fol. 49 b—80.

[6]) „Mystère de la Passion“ von Jean Michel, Fol. 8 b.

[7]) Ibid. 1. Bd. S. 283.

Die gebräuchlichsten Flugmittel waren die Gegengewichte, die es ermöglichten, daß zum Beispiel in der „Versuchung Jesu durch Satan" zwei Schauspieler plötzlich auf die Zinne des Tempels, bisweilen bis zu einer Höhe von 40 Fuß, wie in Valenciennes, emporgehoben wurden.[1]) In derselben Weise trägt wahrscheinlich im „Vieil Testament"[2]) der Engel den Enoch ins irdische Paradies.

Beim Sturze der Engel setzt sich der hochmütige Luzifer zur Rechten Gottes und die Engel folgen ihm. Aber die göttliche Rache ist wach. Eine Art Rad, „das verdeckt auf einer drehbaren Achse befestigt ist", hebt sie einen Augenblick empor und stürzt sie dann in die Abgründe der Hölle.[3])

Aus dem Paradies herab hängt auch an einem einfachen Faden die Taube aus Blech,[4]) die den Heiligen Geist verkörpert und sich auf Christi Haupt bei seiner Taufe im Jordan[5]) niederläßt oder dem Bischof die Salbe bringt, mit der er Chlodwig salbt.[6])

Andre unentbehrliche Hilfsmittel sind die Wolken, die, wie jetzt noch, aus gemalter Leinwand hergestellt wurden. Sie verdeckten mitunter „tables" oder Plattformen. Diese Plattformen waren oft so breit, daß sie vier Personen tragen konnten. Hier ist es das Mysterium der Apostelgeschichte, das die vollkommensten Requisiten voraussetzt, und bestätigt dadurch wieder, daß es die höchste Stufe dieser Gattung darstellt, die alle charakteristischen Teile des geistlichen Schauspiels in der Vollendung enthält. Die Apostel tragen den Leib der Jungfrau Maria: „Hier soll eine runde, kronenförmige Wolke herabsteigen, worauf mehrere Engel stehen, die Schwerter und Sonnenstrahlen halten, mit dem Gabriel und den andern . . . .",[7]) und vorher: „Hier soll es donnern und eine weiße Wolke die Apostel, die an verschiedenen Orten predigen, einhüllen und sie vor die Türe Unserer Frau tragen." Es handelt sich da um eine einfache Plattform, die mit bemalter Leinwand umspannt ist und von Seilen, die durch eine Längsspalte im Fußboden des Paradieses gehen, bis zu einer gewissen Höhe emporgehoben und zu der Mansion, wo die Jungfrau lag, gezogen wird.

---

[1]) Ibid.

[2]) Ibid. 1. Bd. S. 210.

[3]) „Vieil Testament", 1. Bd. S. 16—17.

[4]) Diese Masse wird im Manuskript der „Résurrection", Jean Michel zugeschrieben, genannt. Nat.-Bibl.

[5]) „Passion" von Jean Michel.

[6]) „Miracle de Notre-Dame" in Monmerqué et Francisque Michel, „Théâtre français du moyen-âge", Paris, Didot, 1839. S. 664.

[7]) „Actes des Apôtres", 1. Buch, Fol. 126 b.

Zur Hebung dieser schweren Massen nahm man Eisendraht, der den Vorzug hat, durch seine Dünne kaum sichtbar zu sein und doch Widerstandsfähigkeit genug besitzt, um zum Beispiel den Turm, in den Joseph von Arimathia eingeschlossen ist, emporzuheben, sodaß dieser in wunderbarer Weise von Jesus befreit werden kann.[1])

Der „Clou" dieses Mysteriums war jedoch die Himmelfahrt Christi und der aus der Vorhölle befreiten Seelen. Wir lassen hier die Bühnenanweisung selbst sprechen:[2]) „Jesus wird mit den drei Engeln Gabriel, Raphael und Uriel zuerst emporgezogen, und die beiden Söhne Simeons, Carinus und Leontius[3]) und die 49 hinterher steigen heimlich ins Paradies, ohne daß man sie sieht. Ihre gut nachgebildeten Figuren aber aus Pappe und Pergament in besagter Zahl von 51 Personen werden an das Gewand Jesu befestigt und mit hochgezogen, und die Plattformen sind von weißen Wolken verhüllt." Das Manuskript desselben Stückes,[4]) das uns ein wirklich benutztes Regiebuch irgend einer Confrérie gewesen zu sein scheint, ist noch ausführlicher und gibt eine etwas andre Fassung der Auferstehung: „Es sollen aber mit ihm sein Gabriel, Raphael, Carinus und Leontius. Und man soll nur die Beine unterhalb der Winde sehen und oben den Kopf und die gefalteten Hände. Auf der Winde aber rund um den Leib Jesu sollen überall die Seelen der heiligen Väter gemalt sein, die in Wirklichkeit auf Treppen heimlich ins Paradies steigen, und die Drähte, die den Apparat, an dem Jesus festgemacht ist, in die Höhe ziehen, sollen durch Schleier in Gestalt von Wolken verdeckt sein." Besser könnten die Schwierigkeiten nicht gelöst werden. In der Einzelheit des Verbergens der Drähte liegt ein bemerkenswertes Streben nach Wahrheit. Auch ist hier nicht die Rede von „tables", und der Apparat ist um den Leib Jesu befestigt. Die Bemerkung „man soll nur die Beine unterhalb der Winde sehen" erinnert an Darstellungen der Himmelfahrt auf Gemälden der Primitiven, wo die Jünger in Anbetung vor zwei nackten Füßen knien, die, umhüllt von einem flatternden Gewand, über ihnen schweben. Die gemalten Behänge von Reims[5]) scheinen dieses Meisterwerk der Maschinerie nachzubilden, und die kirchliche Kunst hat diesen Typus bis auf uns vererbt.

---

[1]) Ms. der „Résurrection" Jean Michel zugeschrieben. Nat.-Bibl. Ms. Fr. 972. Fol. 133.

[2]) Ibid. Fol. 121 b.

[3]) Dessen Zeugnis eine bedeutende Rolle im apokryphen Evangelium des Nikodemus spielt.

[4]) Fol. 292 b in der Nat.-Bibl.

[5]) Vgl. die Bildertafeln in Folio in dem schon erwähnten Werke von L. Paris.

Wasser, Regen, Sündflut.

Wasser durfte auf einer mittelalterlichen Bühne nicht fehlen. „Es hagelt, donnert und regnet“,[1]) wenn es Gottes Wille ist, Moses schlägt mit einem Stabe an den Felsen, und wunderbarerweise springt Wasser heraus.[2]) Bei der Erschaffung der Welt „soll sich wie ein Meer zeigen, wo vorher trocknes Land war, und Fische darin sein“.[3]) Es handelt sich hier also um wirkliches Wasser, denn es mußten Schiffe darauf schwimmen. Ein gemauertes Bassin diente als Wasserbehälter, und es ist wenig wahrscheinlich, daß dieses durch Leinwand ersetzt wurde. Das Wasser strömt auch „in den vier Bächen nach Art von kleinen Springbrunnen“, die das irdische Paradies durchfließen.[4]) Das „Alte Testament“ ist überhaupt ein sehr wasserreiches Mysterium, denn die Sündflut wird darin dargestellt. Es beginnt so zu regnen, daß „Tubal im Wasser stirbt“ und „die Wasser den ganzen Schauplatz des Mysteriums überfluten. Und mehrere Männer und Frauen sollen scheinbar ertrinken“. Es muß also offenbar die ganze Bühne, „tout le lieu là ou on joue le mistère“, unter Wasser gestanden haben, damit man, wenn auch nur scheinbar, ertrinken konnte. Allerdings ist es schwierig auszudenken, wie die Passionsbrüder diese Szene in ihrem „Hôtel“ dargestellt haben.

Man wird dabei an ein amüsantes Abenteuer des flämischen Malers Karl van Maender erinnert, der die Sündflut in einem der Mysterien mit solcher Vollendung in Szene setzte und soviel Eimer Wasser ausgießen ließ, daß fast alle Zuschauer naß wurden; der Chronist fügt aber hinzu, daß das Publikum — sehr bezeichnender Weise — von der größten Bewunderung ergriffen wurde.[5])

Feuer.

Auf den Brettern wechselte Wasser mit dem Feuer ab. Die Mysterien sind voll von Anweisen wie folgende: „Es soll über seinem (des heiligen Martin) Haupte ein Feuerrad brennen, sorgsam gemacht, und soll, ohne sein Haupt zu berühren, eine Weile da bleiben.“[6]) „Und während des Gesanges soll der Heilige

[1]) „Vieil Testament“, 4. Bd. S. 96.
[2]) Ibid. 3. Bd, S. 397.
[3]) Ibid., 1. Bd. S. 28.
[4]) Ibid. 1. Bd, S. 27.
[5]) Van der Straeten, 1. Bd. S. 39—40.
[6]) Manuskript des „Mystère de saint Martin“, Nat.-Bibl. Ms. Fr. 24532, Fol. 17620. Es ist das Werk von Andrien de la Vigne und wurde im Jahre 1496 in Seurre aufgeführt.

Geist auf sie alle in Feuerzungen herabsteigen" („He en cantan trameto lo Sant Sperit sobre totz an lenguas de fuoch").[1]) Das alles sagt uns aber noch nicht viel. Ausführlicheres erfahren wir erst durch das Mysterium der Auferstehung:[2]) „Hier soll ein großer Feuerbrand niederfallen, der künstlich mit Hilfe von Branntwein gemacht ist. Und soll niederfallen auf das Haus mit dem Abendmahlssaal, in dem Maria, die Frauen und die Apostel sitzen sollen . . . Auf jedes soll eine Feuerzunge aus besagtem Bündel fallen und sollen 21 an der Zahl sein . . .", das heißt, das ölgetränkte Wergbündel bestand aus 21 brennenden Teilen.

Mitunter wurde eine richtige Feuersbrunst dargestellt, wie in der „Apostelgeschichte", wo sie vom Hause der Iphigenie, das durch die Anwesenheit des heiligen Matthäus beschützt ist, zum Hause des Heiden Hirtarcus wandert.[3]) Im „Mystère de la Vengeance"[4]) zerstört das Feuer Jerusalem und im „Letzten Gericht" die leichten auf Weidengeflecht ruhenden Zeltbauten, die vor Gottes Zorn zusammenstürzen und in Flammen aufgehen.[5])

Am meisten jedoch verwendet natürlich die Hölle diese „tourments de feu". Unablässig speit der Höllenschlund Flammen durch Nase und Ohren.[6]) Um viel Rauch und den für die Hölle nötigen Gestank zu entwickeln, wurde brennender Schwefel verwendet.[7]) Wir sahen, daß etwas davon im „Don Juan" Molières erhalten geblieben ist, wo der Ungläubige verschlungen wird und „eine gewaltige Feuergarbe an der Stelle herauskommt, wo er versunken ist".

Licht.

Da die Vorstellungen am Tage stattfanden und öfters sogar sehr zeitig begannen und erst, wie wir später sehen werden, bei Beginn der Dämmerung endigten, waren die Kosten für Beleuchtung nicht sehr erheblich. Aber die Lichteffekte, die auf unseren Bühnen so viel zur Erhöhung des Glanzes und der Illusion beitragen und eine weißgekleidete Frau in ein Meer von

---

[1]) Jeanroy et Teulié, „Mystères provençaux du XVe siècle." Toulouse, Privat, 1893, S. 15.

[2]) Jean Michel zugeschrieben, Fol. 26.

[3]) 3. Buch, Fol. 28 b und 29 b.

[4]) Gotischer Druck von Alain Lotrian 1539 (Exemplar von Chantilly).

[5]) Vgl. Roy, „Le jour du jugement", S. 112.

[6]) Vgl. Thiboust, „Relation etc." S. 20 und „Mystère de l'Incarnation", veröffentlicht von Leverdier, 2. Buch, S. 247.

[7]) „Résurrection", Jean Michel zugeschrieben. Fol. 20 a.

Licht tauchen, waren doch der Inszenierung im Mittelalter nicht unbekannt. So lesen wir in der „Apostelgeschichte" Bemerkungen wie: „Hier soll zum Schrecken der verräterischen Juden das Gesicht des heiligen Stephan leuchtend wie die Sonne erscheinen" [1]) und weiterhin: „Hier soll das Gesicht des heiligen Stephan wie das erstemal wiedererscheinen". Dieselbe Angabe findet sich bei der Jungfrau Maria [2]) und der Erscheinung der Engel wieder: „Bevor er (der heilige Michael) spricht, soll ein großes Licht erscheinen". Bei Erschaffung der Engel hat Luzifer seines Namens wegen „eine große leuchtende Sonne hinter sich". [3]) Handelt es sich hier nun einfach um einen Heiligenschein aus Goldpapier? Wir glauben es nicht.

Das „Mystère de Valenciennes" gibt uns in einer Anmerkung des Bearbeiters, der die „beaux secretz" des Spieles [4]) beschreibt, die gesuchte Lösung: „Die Engel fliegen in der Luft, singen und verbreiten ein strahlendes Licht um sich. Sie halten nämlich einen vergoldeten Stab in der Hand mit einer Art Leuchte am Ende, von der besagtes Licht ausgeht und um den besagten Stab herum leuchtet."

Oft wurden Lichteffekte durch Fackeln hervorgebracht, die plötzlich hinter den Leinwandkulissen erschienen und wieder verschwanden, aber den Zuschauern unsichtbar blieben. So erklärt sich das Leuchten auf manchen Gesichtern. Das Zimmer „Unserer Frau" war durch Lampen erleuchtet. Bei Molière hat man nur Leuchter, selbst für die Rampe; später, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wurden diese durch Wachskerzen ersetzt, während die Oper Öllampen verwendete. [5])

In den Mysterien nun wird im Paradiese, wenn dieses sich öffnet, eine große Helligkeit verlangt. [6]) Sonne und Mond, die man im „Vieil Testament" [7]) im Augenblick ihrer Erschaffung durch Gott erscheinen ließ, sind wahrscheinlich nur runde Kupferscheiben oder bemalter Stoff, wie „der Himmel, auf dem Sterne und Planeten gemalt sind", den man gleich nachher erblickt. [8]) Auf dieselbe Weise stellte man wahrscheinlich auch den Regenbogen dar. [9])

Man hat sich gefragt, wie jene Bühnenanweisung nach dem

---

[1]) 1. Buch, Fol. 3 b.
[2]) 1. Buch, Fol. 206.
[3]) „Vieil Testament", 1. Bd. S. 3.
[4]) Petit de Julleville, 2. Bd. S. 155.
[5]) Vgl. Perrin, op. cit. S. 43—44.
[6]) „Actes des Apôtres", 4. Buch, Fol. 60 b,
[7]) Ibid. 1. Buch, S. 25.
[8]) Ibid. S. 26.
[9]) Der im „Vieil Testament" erscheint, 1. Bd. S. 224, und in Luzern Christus und die Apostel trägt. Vgl. Roy, op. cit, S. 112.

Tode Jesu: „Hier wird es finster“,[1]) die so häufig in den Texten vorkommt, zu verstehen ist.

Diese Frage scheint viele Gelehrte in Verlegenheit zu bringen. Eine Stelle aus dem „Mystère du Vieil Testament“ löst die Schwierigkeit: Im Augenblick der Trennung von Licht und Finsternis bei Erschaffung der Welt heißt es: „Da nun soll ein großes bemaltes Tuch zu sehen sein, die eine Hälfte ganz weiß und die andre ganz schwarz.“ Es ist also sehr einfach: wenn Finsternis herrschen sollte, ist das Tuch vollständig schwarz.[2])

Lärm.

Blitze, Donner und Sturm sind faßt ausschließlich Begleiterscheinungen der Hölle. Das „sanfte und wohlabgestimmte“ Donnerrollen der großen Orgelpfeifen, welches das Herabschweben des Heiligen Geistes[3]) begleitet, können wir in diesem Paragraphen übergehen, da im Kapitel „Musik“ schon die Rede davon war.

Bei den Römern soll der Ädile Claudius Pulcher (99 v. Chr.) die Donnermaschinen für das Theater vervollkommnet haben.[4]) Bei den Spaniern soll es, wenn man Cervantes[5]) glauben darf, Navarro gewesen sein. Für das mittelalterliche Theater wird uns kein Name genannt, man muß also annehmen, das jeder dabei das Seine tat, so gut er konnte, um den Vorschriften des Dichters oder Regisseurs nachzukommen: „Hier soll ein großes Unwetter in der Hölle angehen.“ Die Überlieferung hat sich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts erhalten, denn wir finden im „Caïn“ von Lecocq das „Hier soll Donner gemacht werden“[6]) wieder. Wenn Teufel aus ihren Höhlen kriechen, so geschieht das stets „mit Feuer und schrecklichem Getöse“.[7]) Der Donner ist oft von einem „wunderbaren Erdbeben“ begleitet, das alle Missetäter zu Boden wirft,[8]) besonders beim Tode Christi.[9])

Verwunderung erregt die Verwendung von Kanonen und Haubitzen in der Hölle. „Es donnert stark und man schießt eine Kanone ab“ heißt im es „Mystère saint Vincent“[10]); Geschütze

---

[1]) Z. B. im „Mystère de la Passion“ von Jean Michel.
[2]) „Vieil Testament“ 1. Bd. S. 25
[3]) „Résurrection“, Jean Michel zugeschrieben.
[4]) Vgl. Marquardt, op. cit. S. 326.
[5]) In der oben erwähnten Vorrede.
[6]) Vgt. Darmsteter et Hatzfeld, „Le XVIe siècle“, Extraits et notices, S. 320.
[7]) „Mystère de saint Martin“, Nat.-Bibl. Ms. Fr. 24332. Fol. 2 a.
[8]) „Actes des Apôtres“, 2. Buch, Fol. 20.
[9]) „Passion“, von Jean Michel.
[10]) Im Jahre 1476. Nat.-Bibl. Ms. Fr. 2538, Fol. 9 b.

werden auch im „Mystère du Vieil Testament" bei der Verteidigung von Bethulien und im „Mystère de l'Incarnation" in Rouen 1474 abgeschossen. „Hier schreien alle Teufel, die Trommel wirbeln, der Donner kracht und Knallerbsen knattern", das mußte schon einen ganz hübschen Lärm ergeben, der aber für die viel weniger zarten Ohren des Publikums ein Hochgenuß war. Diese Verwendung der Kanone ist schon sehr alt, und es hat nicht lange gedauert, bis sie vom Schlachtfelde auf die Bühne kam.

Schon vor 1380 benutzte man sie im „Mystère de la Passion", das jährlich einmal in Paris aufgeführt wurde. Dann findet man eine Kanone wieder in Aunay-les-Bondy bei Paris, und offenbar nicht zum ersten Male, bei einem Mysterium verwendet. Die Maschinisten waren jedoch noch unerfahrener als die Schützen, denn keine Aufführung verging, ohne daß Leute getötet wurden; das erste Mal starb ein Hilfsmaschinist an Brandwunden, die er durch eine vorzeitige Entladung erlitten hatte, ein andermal ging die Ladung einem zu neugierigen Zuschauer direkt ins Auge.[1]) Wir werden noch andre Beispiele anzuführen haben, die zeigen, wie gefährlich das Teufel-Spielen war. Daher wurden auch später die Kanonen durch ein mit Steinen oder Holzkugeln gefülltes Faß vertauscht, das tüchtig hin und her geschüttelt wurde.[2])

Versenkungen.

Die Erfindung der Versenkung bedeutete für die Inszenierung einen ungeheuren Fortschritt; Erfindung ist dabei zuviel gesagt, Wiedererfindung wäre genauer, denn schon die Griechen kannten die Versenkung und bedienten sich ihrer, um unterweltliche Gottheiten erscheinen zu lassen.[3])

Wenn die von Jubinal veröffentlichten Mysterien, wie wir fast glauben möchten,[4]) wirklich aus dem 14. Jahrhundert stammen,

---

[1]) A. Thomas, „Le théâtre à Paris au XVI• siècle," (Auszug aus der Romania, 1893. Bd. XXII.)

[2]) Manuskript 632 von Chantilly, das die älteste Fassung des Jean Michel zugeschriebenen „Mystère de la Résurrection" gibt. S. 44.

[3]) Diese Versenkungen hießen „*ἀναπλέσματα*". Es gab zwei, eine auf dem „*λογεῖον*" oder der Bühne, die andre im Orchester, wo der Chor oder oft die Schauspieler auftraten. Diese mußte mit den unterirdischen Gängen in Verbindung stehen, ähnlich denen, die man in Erethrya und in andern Theatern entdeckt hat. (Vgl. Navarre. op. cit. S. 138—139.

[4]) Und wie Roy in seinem bereits genannten Buche: „Le jour du Jugement" zu beweisen sucht. Siehe die Anm. S. 105 u. 106 u. S. 207.

so geben sie uns ein Szenenspiel, das einen Übergang zwischen den älteren Verhältnissen und den Systemen der vervollkommneten Versenkungen in späteren Stücken darstellt: „Hier nehme Gott Lehm und tue, als ob er Adam forme; Adam und Eva aber sollen unter einer Decke liegen.“ [1]) Von da bis zum Hervorkommen aus der Erde mit Hilfe einer unsichtbaren Versenkung war nur ein Schritt. Dieser wird dann im „Vieil Testament“ unternommen. [2])

Der Fortschritt besteht darin, daß die Versenkung gut verdeckt und die Erde unter der Bühne ausgegraben wurde, oder daß man unter den Gerüsten Gänge aussparte, so daß die Auferstandenen an allen Stellen der Bühne schnell und wunderbar erscheinen konnten. Dies verstanden die Maschinisten des Mysteriums der Auferstehung ausgezeichnet: „Nach besagter Auferstehung sollen die besagten drei Seelen unter dem Boden hingehen (das heißt eben durch diese unter den Brettern der Bühne ausgesparten Gänge). Und Jesus in weißem Gewande, begleitet von den drei Engeln Michael, Rafael und Uriel, soll plötzlich neben seinem Grabe aus der Erde durch eine kleine hölzerne, mit Erde bedeckte Versenkung herauskommen, die sich wieder schließt, ohne daß man es bemerkt.“ [3]) Im Manuskript wird sogar verlangt, daß die Erde mit Gras bewachsen sei, damit die Spuren der Versenkung noch weniger sichtbar seien. [4])

Erscheinungen und Verwandlungen.

Der Triumph jeder Inszenierung ist immer eine Verwandlung gewesen. Auch das mittelalterliche Theater kennt einige Meisterstücke: Die Verwandlung des Stabes des Moses in eine Schlange; [5]) die Verwandlung der Frau Lots in eine Salzsäule; [6]) die Arme der Juden, die gewagt haben, die Bahre der Jungfrau Maria zu berühren, vertrocknen und werden schwarz; [7]) die Götzen, die „mit schrecklicher Stimme heulen und schreien, verwandeln sich in Staub“. [8]) Wie das allerdings gemacht wurde, läßt sich aus keinem Texte ersehen.

---

[1]) Jubinal, 2. Bd. S. 5.
[2]) 1. Bd. S. 24.
[3]) Fol. 47 a und b.
[4]) Ms. 632 von Chantilly.
[5]) „Vieil Testament“, 2. Bd. S. S. 253.
[6]) Ibid. 1. Bd. S. 369.
[7]) „Actes des Apôtres“, 1. Buch, Fol. 199 ff.
[8]) Ibid. 2. Buch, Fol. 12 u. 3. Buch, Fol. 57 a. Der Sturz der Engel, der sich auch in der Skulptur und Malerei wiederfindet, ist, durch die „Legenda aurea“ als Zwischen-

Die Erscheinungen gehen meist auf der oberen Bühne, das heißt im Paradiese, vor sich; wie ein Gemälde mutet uns die Erscheinung der Jungfrau mit dem Kinde vor Oktavian an: „Da erschrickt Oktavian und blickt zum Himmel empor, und er sieht eine große Helligkeit und in den Lüften die Jungfrau mit dem Kinde im Arme . . . Eine Stimme tönt vom Himmel, deutlicher noch erscheint die Jungfrau mit dem Kinde und in solcher Klarheit leuchtend, daß Oktavian ganz betäubt zu Boden sinkt . . . Und hier schließt sich das Paradies, wo die Jungfrau mit dem Kinde sichtbar gewesen.“ [1])

Die folgende Szene, die wir der „Apostelgeschichte“ entnehmen, erforderte von den Maschinisten die größte Geschicklichkeit. Sie erinnert sehr an die denkwürdigen Feerien der mimischen Mysterien, wie sie am Hofe Philipps des Guten bei dem berühmten „Vœu du faisan“ Mode waren. Die Handlung ist in einen heidnischen Tempel verlegt: „Hier zeigt ihnen der Priester einen Tempel, in dem zwei Wagen sind, der eine von Pferden, der andre von Ochsen gezogen. Und über dem einen steht die Sonne, über dem andern der Mond, und unter besagten Wagen ein Äthiopier, schwarz und schrecklich, und dahinter zwei Wilde . . .“ Auf Geheiß des Simon und Judas „sollen von der Sonne und dem Monde zwei Äthiopier herabspringen, abstoßend und schrecklich. Die vernichten alles und verschwinden, nachdem sie auch die Wagen zertümmert haben“.

Die Verehrung des Volkstümlichen war aber bei den Mirakelspielen, die den Tod des Heilands darstellten, noch größer und verdichtete sich zu tiefer, frommer Rührung. „Hier neigt Jesus das Haupt und gibt den Geist auf. Die Erde soll erzittern und die Felsen sich spalten, Tote auferstehen und der Vorhang des Tempels zerreißen.“ [2]) —

---

glied, dem „Evangelium der Geburt Marias und des Erlösers“ entlehnt; er findet sich auch in Eusebius, Athanasius und Bonaventura wieder. Vgl. Mâle, S. 254, und Leverdier, 1. Bd. S. 55 Anm.

[1]) „Vieil Testament“, 6. Bd. S. 211.

[2]) „Passion“ von Gréban, S. 399.

Fünftes Kapitel.

Die Organisation.

Die Organisation der Mysterien lag in den Händen einer ganzen Gemeinde, und direkt oder indirekt trug jeder das Seine bei, wenn es nur durch eine kleine Geldsumme war. Das Mysterium hängt mit dem Wohl der Gemeinde eng zusammen und ist eine ihrer glänzendsten Kundgebungen.

Die Fürsten nehmen regen Anteil an den Aufführungen und gewähren einer berühmten Confrérie, deren Spiele ihnen besonders gefallen haben, außerordentliche Vorrechte. Vom Jahre 1402 an nehmen diese dann eine offizielle Stellung ein.[1])

René, Herzog von Anjou und König eines Teiles von Sizilien, spendet 18 Golddukaten zu einer Vorstellung der Auferstehung, die vor ihm in Angers im Jahre 1456 stattfand; außerdem bestellt er bei Jean Le Prieur das „Mystère du Roi Advenir."[2])

Arnould de Cordes, seigneur de Maubray, gehört mit zu den Veranstaltern und „Intendanten" des Passions-Mysteriums von Valenciennes im Jahre 1547.[3])

Die Kirchenverwaltungen geben Siebe zum Durchwerfen der Erde und das nötige Material für die Ställe dazu; das Kapitel leiht den Bischofsstab für den heiligen Romanus, Schmuckstücke und kirchliche Gewänder;[4]) es erlaubt den Kaplanen der Kathedrale, am Mysterium teilzunehmen, ohne daß sie die gewöhnlich aus ihrer Anwesenheit im Chor erfließenden Vorteile verlören; es verlegt die Stunden des Gottesdienstes, bestimmt das Läuten der Glocken und bewahrt in der Kirche offen eine

[1]) S. w. u. das über die Passionsbrüderschaft Gesagte.

[2]) Petit de Julleville, S. 360.

[3]) Siehe den berühmten Vertrag im Ms. Fr. 12536 der „Passion de Valenciennes", veröffentlicht von Petit de Julleville, 2. Bd. S. 145 und 152.

[4]) Leverdier. 1. Bd. 2. Buch ff.

Wasserrinne auf, die einmal bei einer Vorstellung verwendet worden ist.[1])

Im Jahre 1437 veranstaltet der Bischof von Metz eine Aufführung der Leidensgeschichte, 1447 leitet ein Priester, Jean Montbéliard, in Dijon ein Mysterium des hl. Eligius,[2]) 1487 gibt das Kapitel von Besançon Kostüme und Requisiten zu einer Aufführung des Mysteriums der hl. Ferréol und Ferjus.[3]) Kurz, die Kirche unterstützte die Aufführung der Mysterien in jeder Weise.

Aber auch die einfachsten Leute in entlegensten Dörfchen suchten dem Beispiele der großen Städte zu folgen. In Plessys-Picquet bei Paris veranstaltet ein gewöhnlicher Arbeiter aus Sceaux, Robert Landois, mit einem gewissen Jean Brumereau, einem Priester aus Bièvres, eine Aufführung des „Jeu de la Vengeance et Destruction de Jerusalem." Es handelt sich hier um ein Privatunternehmen, denn keiner der angeführten Männer gehörte nach dem erwähnten Orte; auch wird in dem Kontrakt, über den später zu sprechen ist, nichts von einer Beteiligung der Gemeinde von Plessys-Picquet erwähnt.[4])

Die Stadtbehörden, Bürgermeister und Schöffen zahlen jeder seinen Beitrag oder geben gemeinsam eine bestimmte Summe. Das läßt sich damit erklären, daß die ganze Gemeinde ein Interesse an der Aufführung hatte. Denn der Zufluß von Fremden, die riesigen Trinkgelage, die hinterher sowohl von den Schauspielern als von den Zuschauern veranstaltet wurden, begünstigten den Handel und brachten Geld unter die Leute. Allerdings waren Polizeimaßregeln nötig. Zu diesem Zwecke, und um der ganzen Sache einen erhöhten festlichen Anstrich zu geben, „begaben sich gegen 6 Uhr morgens Bürgermeister und Schöffen besagter Stadt (es ist von Bourges die Rede) mit dem Büttel, im ganzen 36 Mann, zur Abtei Saint-Sulpice, riefen die Trompeter, Querpfeifer, Tambourschläger und die Schauspieler zusammen und ließen sie zu einem großen glänzenden Zuge zusammentreten, der dann durch die ganze Stadt zog. Bürgermeister und Schöffen saßen auf prächtig gezäumten Mauleseln, die Büttel in ihren rot und grünen Röcken gingen zu Fuß und hatten jeder einen weißen Stab in der Hand, um die Volksmenge in Ordnung zu halten.[5])"

[1]) Petit de Julleville, 1. Bd. S. 348.

[2]) In Italien verliehen die Confrérien die Requisiten. Wir besitzen einige Listen der verliehenen Gegenstände. Vgl. Trabaldaza, „Una laude umbra e un libro di prestanza", in den „Scritti vari di Filologia romanza a E. Monaci", Rom, Fonzani 1901. S. 190 und Vatasso, „Per la storia del drammo sacro in Italia", Rom, 1903.

[3]) Ul. Robert, „Les origines du théâtre à Besançon", Paris 1900, S. 9.

[4]) Coyecque, op. cit. Nr. 1748.

[5]) Thiboust, S. 17, 18, 19.

In Bourges ist übrigens der Bürgermeister und Ratsherr Claude Genton einer der Veranstalter des Mysteriums der Apostelgeschichte, neben dem reichen Kornhändler Pierre Joubert und dem Schäfereibesitzer Jean Girard.[1])

Ein anderes Mal bestand die Beteiligung der Stadtoberhäupter nur in einem Geldbeitrag.[2]) Im Jahre 1454 überwiesen die Schöffen von Rouen den vier Confrérien, die ein Mysterium der hl. Katharina aufgeführt hatten, 25 Pfund, das heißt etwas über 300 Mark, weil das Mysterium „gar prächtig und mit viel größeren Kosten, als man geglaubt, gefeiert und aufgeführt worden sei".[3])

Man sieht, daß die Veranstalter wenig vorsorglich waren; und doch wurde ein Bürger von Rouen, Thomas Le Prevost, nach Saumur bestellt, um ein Mysterium einzurichten.

Manche dieser Arrangeure haben einen gewissen Ruf erlangt. Einer der bekanntesten ist der Rechtsgelehrte und poitevinische Rhetoriker Jean Bouchet, dessen Ruhm nach der Aufführung von Poitiers 1508 derart stieg, daß selbst entferntere Städte sich um seine Beteiligung rissen und ihm bedeutende Summen boten. So bereiteten die Bewohner von Issoudun eine Aufführung der „Tragédie du Christ occis" vor, aber es fehlte ein Regisseur, oder „Duc de navigage", wie die Preziösen jener Zeit sagten. Sie schickten also Bouchet ein kleines Geschenk und versprachen ihm mehr, indem sie die Güte ihres Weines rühmten. Bouchet wies das Anerbieten zurück, schickte aber das Manuskript seiner Einrichtung des „Mystère de la Passion." Er verwahrte sich im übrigen dagegen, jemals ein Stück selbst erfunden zu haben.

Auch von Bourges aus wandte man sich an seine bewährte Meisterschaft und zwar schon lange vor dem für die Aufführung bestimmten Tage. Bouchet jedoch schlug in einem Schreiben das Anerbieten ab. Auf eine erneute Bitte, den Text und die Regiebemerkungen zum Stücke durchzusehen, erwidert er, daß er dieses Amt seinem Assistenten, Jean Chaponneau, Doktor der Theologie vom Orden des Augustinus, übertrage, und mit echt rhetorischer Höflichkeit schreibt er diesem ein „évangélic scavoir" zu.[4]) Er bedauert, daß seine Amtspflichten als Staatsanwalt ihn selbst hieran hinderten und auch Schuld trügen, daß er das berühmte Mysterium nicht ansehen könne, dessen Text er hoffe, später durchblättern zu können.

---

[1]) Thiboust, S. 10.

[2]) Siehe die zahlreichen Nachweise in Poupé, „Documents" etc.

[3]) Leverdier, 1. Bd. S. XLVII—XLVIII.

[4]) Über diesen Chaponneau vgl. Picot, „Notice sur Chaponneau", Paris, 1879.

Bis nach Bordeaux hin rief man den berühmten Mann zu derartigen Aufführungen. Die Beziehungen Bouchets zu Nantes jedoch und die Verehrung, die er dort genoß, geben uns wohl das getreueste Bild eines dieser Organisatoren der Mysterien.

Als die Stadt Nantes im Jahre 1532 den Einzug der Königin Eleonore und des Dauphins, wie es Brauch war, würdig feiern wollte, befragten die Bürger den Dichter wegen der „joyeulsetés et fainctes", die sie darstellen wollten.

Da die Antwort günstig ausfiel, wurde Jean Chusault von den Stadtbehörden zum „Überwinder gefährlicher Wege" geschickt mit der Bitte, selbst die Leitung der Mysterien zu übernehmen.

Nach einer ersten Weigerung schickte man Gilles Kernela. Der Erfolg dieses zweiten Abgesandten war nur ein teilweiser: er erhielt wohl ein Manuskript, erreichte aber nicht, daß der Rechtsanwalt mitkam, da er fürchtete, seine Klienten zu verlieren. Bouchet war gerade im Begriff, Poitiers zu verlassen und sich aus Furcht vor der Pest, die damals in der Stadt wütete, aufs Land zu flüchten. Kernela bestimmte ihn nun durch Geld und gute Worte, noch zu bleiben, ließ sich alle Anordnungen Bouchets sagen und richtete nach ihnen die Mysterien in Nantes ein, die denn auch großen Erfolg hatten.[1])

Wir sprachen schon von einer Art Vereinigung von Organisatoren; und der Fall steht nicht vereinzelt da, wo zwei oder mehrere Personen sich in Kosten und Gewinn teilten. Mitunter übernimmt sogar ein Einziger[2]) die ganze Verantwortung, — immerhin ein ziemliches Wagnis, da ein Gewinn keineswegs sicher war.

Am häufigsten aber finden wir eine Art Genossenschaft, bei der die Mitglieder gemeinsam die Kosten tragen und den Gewinn teilen. Auch die Spieler selbst sind Mitglieder und bestimmen dann, wer die Pflichten des Bevollmächtigten und des Intendanten übernimmt.

So war es zum Beispiel in Tournai im Jahre 1505[3]) und in Valenciennes 1547, wie uns ein glücklicherweise vollständig erhaltener Kontrakt berichtet. Die Bestimmungen über Teilung des Gewinnes, die Wahl der Leiter und Bevollmächtigten, ihre

---

[1]) Man findet alle diese Einzelheiten in dem interessanten Kapitel über die Veranstalter von Mysterien bei Hamon, „Un grand rhétoriqueur poitevin, Jean Bouchet, 1476 bis 1557", Paris, Oudin 1901, S. 106 und in Clouzot, „L'ancien théâtre en Poitou". Niort, Clouzot 1901, S. 31—39.

[2]) Wie Guillaume Le Doyen in Laval. Vgl. seine Chroniken in Petit de Julleville, 2. Bd. S. 63—64.

[3]) Vgl. Hoyois, „Les lettres tournaisiennes", Gent, Siffer 1893. S. 91.

richterliche Machtvollkommenheit über die Leitung des Spieles, über Geldbußen, die nachlässige oder streitsüchtige Schauspieler trafen, die Versicherung, das Unternehmen bis zu Ende führen zu wollen, die verschiedenen Verpflichtungen der Spieler, die Verteilung der Rollen, — alles das enthält dieser Vertrag, der auch in anderer Beziehung noch eine der nützlichsten Urkunden darstellt.[1])

Die Zahl der Leiter war auf 12 festgesetzt, hier, wie auch in Bourges, doch sind sie schon mit 7 beschlußfähig.[2]) Sie wurden, wie wir sahen, gewählt. In Laval ernannte sie der Graf Guy XV., um den zahlreich erhobenen Klagen ein Ende zu machen:

„Mais fut fait vitupère
Par compaignons entrepreneux
Qui se voulurent faire outraigeux,
Tellement que tout a nyant
Demoura."[3])

„Aber großer Zank
Erhob sich unter den Leitern
der Spiele,
Und so sehr stritten sich viele,
Daß schließlich das Ganze
Im Sande verlief."

Der Zweck der Bürger und Bauern, sich für die Aufführung eines Mysteriums zusammenzutun, war, wenigstens wenn es sich um eine Confrérie handelte, Geld zu verdienen oder die Verehrung einer Heiligen oder einer Reliquie zu fördern. Dies gilt zum Beispiel für die heilige Margarete, deren Leiden ein Mysterium behandelt.[4])

Man darf jedoch nicht vergessen, daß trotz der eigentümlichen Mischung von weltlichen und geistlichen Elementen, von Zynischem und Heroischem, der Zweck meist einer allgemeinen Frömmigkeit entsprang.

Bekanntlich ist nach persischer Anschauung die Darstellung von Mysterien oder „taziehs" ein frommes Werk. Wenn jemand krank ist, läßt er eines aufführen, wenn jemand einen besonderen Wunsch hat, macht er ein Gelübde, das sich in einem „Tazieh" ausspricht.[5]) Ebenso war es im Mittelalter. Eine dieser Stiftungsurkunden für ein Mysterium ist uns erhalten. Jean Bazire, ein Mönch des Klosters Coutences, stiftet 1521 eine Summe von „90 tourischen Pfund, um vor dem Bilde von Notre-Dame du Pillier einmal im Jahre, am Vorabend der Verkündung Unserer

[1]) „Contract de Valenciennes", a. o. S. 147.
[2]) Ibid. Fol. 296.
[3]) Guillaume Le Doyen, „Annales et Chroniques", in Petit de Julleville, 2. Bd. S. 64—65.
[4]) Ibid. 1. Bd. S. 344—345.
[5]) Gobineau, op. cit. S. 367.

Frau, einen bestimmten Gottesdienst und Mysterium der Verkündung der gebenedeiten Jungfrau Maria zu feiern . . . Und sollen die Personen besagter Verkündung durch zwei Chorkinder der Kirche dargestellt werden, das heißt eines die Jungfrau, das andere den Engel. Und sollen auch das Herabschweben des Heiligen Geistes auf die Jungfrau darstellen.[1])"

Mitunter war es auch ein Gefühl der Dankbarkeit, das die Gläubigen trieb, ein Mysterium aufführen zu lassen, oder die Hoffnung, dadurch von der himmlischen Güte eine Befreiung von allerlei Übeln zu erlangen; dies war 1508 in Poitiers der Fall, als die Stadt von der Pest heimgesucht worden und die Ernte schlecht gewesen war.[2])

Ein Gefühl der Dankbarkeit war es bei den Einwohnern von Romans, die 1509 das „Mystère des Trois Doms" aufführten, um Gott für wohltätigen Regen nach anhaltender Dürre zu danken.[3])

Indes fehlte auch die Satire nicht. So wurde in Seurre nach dem Mysterium des hl. Martin eine Moralité „Der Blinde und der Lahme" gegeben, die eine Parodie der Wunder des Heiligen war.[4]) Man ging so weit, die Geistlichkeit und Fürsten anzugreifen und besonders die provenzalischen Mysterien nehmen sich dabei kein Blatt vor den Mund.[5]) Jean Bouchet empfiehlt daher als gesetzter und friedliebender Mann:

„Le sage dit qu'on ne doit murmurer	„Der Weise sagt, man soll nicht murren
Contre les Roys, ne le temps, pour durer,	Gegen die Könige noch gegen die Zeiten,
Car les haux faictz du temps et des grands princes	Denn die großen Taten der Zeit und der Fürsten
Sont absconsez aux gens simples et minces."[6])	Sind unerforschlich dem einfachen Menschen."

Die Einrichtung eines Mysteriums war keine Kleinigkeit; das gesteht Bouchet selbst zu:

„I'y ay passé, je sçay très bien que c'est."[7])	„Ich hab es durchgemacht und weiß, was es heißt."

[1]) Gasté, op. cit. S. 367.
[2]) Clouzot, S. 35.
[3]) „Trois Doms", S. XVI.
[4]) Petit de Julleville, 2. Bd. S. 79.
[5]) Siehe Jeanroy et Teulié, „Le Jugement dernier." Der Verfasser, selbst ein Geistlicher, greift die hohe Geistlichkeit, die Mönche und reichen Herren heftig an.
[6]) Hamon, S. 125.
[7]) Clouzot, S. 42.

Als Sachverständiger gibt er darum ausgezeichnete Ratschläge. Der Leiter einer Aufführung muß vor allem eine unendliche Geduld und große Selbstverleugnung haben. Denn ist schon das Unternehmen schwierig, so ist das Ergebnis noch zweifelhafter. Es ist unmöglich, alle Teile zufriedenzustellen, und besonders die neidische Kritik. Zunächst muß den Augen etwas geboten werden:

„. . . plus content est l'esprit
De veoir qu'ouyr, la chose qu'on veoit visue,
Icelle oyant, est plus appréhensive."

„. . . Zufriedner ist der Geist
Vom Sehen als vom Hören,
denn wenn man etwas mit den Augen sieht,
Versteht's man besser, als wenn man es hört."

Alle Mansionen oder „héberges" müssen fertig dastehen und die Mechanik der Puppen in Ordnung sein:

„. . . Fault que de vos fainctes,
Ayez l'essai, ne feussent ores painctes,
Et que mettez les héberges au jeu
Distinctement, et chacune en son lieu,
Tant que congnoistre on puisse ceulx qui jouent."[1])

„. . . Es müssen Eure Puppen,
Bevor man sie bemalt, probiert sein,
Und die Mansionen auf der Bühne
Setzt recht genau auf ihren Platz,
Daß man die Spieler gut erkennt."

In der Auswahl der Kostüme empfiehlt er große Sorgfalt und Genauigkeit; jeder soll seinem Alter und Stande gemäß gekleidet sein:

„Je vous supply que tous vos personnages
Vous assignez à gens selon leurs aages,
Et que n'usez tant d'habits empruntés
(Fussent-ils d'or) qu'ils ne soient adjustez
Commodement aux gens selon leurs roolles.
Il n'est pas beau que les docteurs d'escolles,
Pharisiens et les gens de Conseil
Ayent vestement à Pilate pareils."[2])

„Ich bitte Euch, laßt alle Personen des Stückes
Nur spielen von Leuten, die deren Alter besitzen,
Auch nehmt nicht, und wenn sie von Golde, geborgte Gewänder,
Die nicht der Rolle entsprechend den Schauspielern passen.
Es wäre nicht schön, wenn die gelehrten Doktoren,
Die Pharisäer und Leute des Hohen Rates
Etwa Pilatus gleich gekleidet wären."

[1]) Hamon, S. 120.
[2]) Petit de Julleville. 1. Bd. S. 380.

Auch dem Vortrag der Schauspieler mußte er seine Aufmerksamkeit zuwenden.

Der Regisseur hat ferner, wie wir aus dem Vertrag von Valenciennes und früheren Urkunden erfahren, nach Rücksprache mit den maßgebenden Persönlichkeiten die Rollen entsprechend der Fähigkeit des Einzelnen zu verteilen. Er muß einen Bauunternehmer suchen und bei ihm die Ausführung der Bühnengerüste, der verschiedenen Mansionen, der Marterpfähle und des Mauerwerkes für die Unterwelt bestellen. Er hat sich dann mit einem Maler über die Bemalung der Dekorationen, der Puppen und der Gewänder für die Teufel zu verständigen.[1])

Er muß sich um die genaue Lieferung der Waren und ihre Beschaffenheit kümmern. Mitunter ist er, wie Henry d'Oultreman in Valenciennes, gleichzeitig „Darsteller irgend einer Rolle und einer der „conducteurs des secretz", als der er in der Hölle sehr nötig war."[2]) Er versah also die Funktionen eines Regisseurs, eines Schauspielers, eines Maschinisten und eines Bühnenleiters zur selben Zeit.

Außerdem aber hatte er auch richterliche Befugnisse. Den Schauspielern, die ihrer Pflicht nicht eifrig genug oblagen oder gegen die kontraktlichen Abmachungen verstießen, legte er eine Geldstrafe auf, die von der von ihnen hinterlegten Kaution — gewöhnlich ein Golddukaten — abgezogen wurde. Ferner versah er das Amt eines Schiedsrichters. Vor ihn wurden alle zwischen Schauspielern entstehenden Streitigkeiten gebracht und nicht vor die gewöhnlichen Richter. Jeder Verstoß gegen diese Bestimmungen zog eine Geldstrafe nach sich.

Endlich aber, und dies ist seine Hauptaufgabe, war er Regisseur auf der Bühne. In den Kulissen überwacht er die Darsteller der „secretz"; er beauftragt Vertrauenspersonen, das Eintrittsgeld einzunehmen; auf der Bühne vervielfältigt er sich: das Textbuch in der einen Hand, den Stab in der erhobenen anderen, ist er Souffleur und Inspizient, der „mestre du jeu" im eigentlichen Sinne des Wortes. Er stellt die Kinder in Reihe und Glied, die Jesus beim Einzug in Jerusalem grüßen sollen; er gibt den Schauspielern an, wenn sie von einer Seite der Bühne auf die andre zu gehen haben und regelt ihren Gang. Als Dirigent des Orchesters befiehlt er den Musikern im Paradiese die schönen „Silete" und den Teufeln das Donnern, mit dem sie alle Triumphe der Gläubigen aufnehmen. Er ist auch der „protocole", der Sprecher, der mit salbungsvollen, ge-

[1]) Vgl. in Coyecque, 1. Bd. S. 294 und 2. Bd. S. 331 die bereits oft angeführten Kontrakte.

[2]) „Contrat de Valenciennes", Fol. 293 b.

messenen Worten die Unruhe des zu seinen Plätzen drängenden Publikums beschwichtigt. Er lenkt dessen Aufmerksamkeit auf die großen Wunder, die es zu sehen bekommen soll, auf den religiösen Gehalt des Stückes und die Glaubenswahrheiten der Worte, die es hören wird;[1]) er gibt ihm im voraus eine Auslegung der großen Ereignisse, die durch Personen vorgeführt werden sollen und schiebt ihm einige Pillen vorgekauter theologischer Weisheit in den Mund. Schließlich beschwört er die Zuschauer, sich recht still zu verhalten zur Ehre Gottes und seiner Heiligen. Oft ergreift er am Schlusse des Vormittags noch einmal das Wort, um Zuschauer und Darsteller eine Erholungspause anzukündigen. Zu Beginn des Nachmittags faßt er in einigen Sätzen zusammen, was am Morgen gespielt worden ist, und desgleichen am nächsten Morgen. Bei Einbruch der Dämmerung endlich hält er wieder eine Ansprache, worin er dem Publikum dankt und für den nächsten Tag noch viel größere Wunder verspricht, als es bisher gesehen und gehört habe, und schließlich fordert er alle Anwesenden auf, ein kräftiges „Vater Unser" oder ein weitschallendes „Te Deum" anzustimmen.

Von dem Maler Cailleau besitzen wir das Porträt eines solchen Spielleiters. In kurzen Pluderhosen, violettem Rock, eine Kappe auf dem Kopfe, seinen Dirigierstab in der Linken, die Dirigierrolle, „rollet", in der Rechten, so steht er lebensgetreu vor unsern Augen. Der Leiter des Mysteriums der heiligen Apolline, auf der Miniature von Fouquet (siehe Tafel V) scheint seine Rolle weniger ritterlich aufzufassen, als sein Kollege aus dem 16. Jahrhundert; er hat einen langen Chorrock mit Kapuze an und auf dem Kopfe die Doktormütze in Form einer Tiara. In der Linken hält er das Regiebuch und seine fast drohend erhobene Rechte scheint mit dem Stabe den Musikern im Paradiese ein sonores „Silete" aller Instrumente anzugeben.

Für diese ausgedehnte Arbeit, für die Leitung der Ausgrabungen zum Bau der Bühne, Beleuchtung des Tempels und Überwachung der Garderobe und Dekorationen erhielt Sanche Dijon, der zweimal Spielleiter war, in Romans 18 Gulden = etwa 185 Mk. Da die Spielzeit vier Monate war, bekam er also monatlich 46,45 Mk.[2]) Das ist nicht viel und beweist nur,

---

[1]) Zum Ursprung und der Rolle, die der „Prologus" im geistlichen Drama spielt, vgl. Lebraz, „Essai sur l'histoire du théâtre celtique", Paris, Calmann-Lévy 1904. S. 478 ff. Von neuem wird hier der französische Ursprung der bretonischen Mysterien bewiesen.

[2]) Wenn wir die Summe in Markwährung angeben, so handelt es sich immer um den heutigen Wert.

daß diese Leute ihren Beruf aus Liebe zur Sache und des Ruhmes wegen ausübten, und nicht um Geld zu verdienen. —

Es wäre hier am Platze, zu untersuchen, wie hoch sich Einnahmen und Ausgaben der Organisatoren beliefen, das heißt, das Budget eines Mysteriums aufzustellen.

In Vienne gab man im Jahre 1400 im ganzen 125 Gulden = 1290 Mk. aus.[1]) Von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an werden die Kosten jedoch infolge des übertriebenen Luxus und der außerordentlichen Prachtentfaltung so bedeutend, daß der König René wegen der Ausgaben für das Passionsspiel von 1462 600 Pfund Steuern erließ.[2])

In Rouen sollte 1410 ein Pfingstspiel aufgeführt werden, und man traf seit langem Vorbereitungen dazu. Das Budget der Stadt wurde aber dermaßen belastet, daß der Rat der Schöffen das Passionsspiel unterbrechen mußte.[3])

Im Jahre 1491 waren die Rouener noch weniger glücklich. Man sprach damals viel von einem Besuche König Karls VIII. Tasserie, der Dichter des „Triomphe des Normans" unternahm eine Aufführung des „Mystère de la Passion". Die Vorbereitungen dauerten mehrere Monate, und bereits alle Geldquellen waren erschöpft; außerdem hieß es, daß der König seine Reise aufgeschoben habe. Schon begannen die Bürger zu murren, und im Rathause wurden lange Beratungen abgehalten. Tasserie, bemerkt Robert le Lieur, hat alle Kosten für das Mysterium auf sich genommen und bereits 7 bis 800 Pfund ausgegeben; drei- bis vierhundert Personen haben beigesteuert, und so kann man die Sache eigentlich nicht fallen lassen. Der stellvertretende Amtmann, Pierre Giel, sagt, daß er Schöffe und Mitglied der Passionsbruderschaft sei und daß er gern bereit wäre, alles zum Zustandekommen der Aufführung des Mysteriums zu tun; besonders da es 18 Jahre her sei, daß die Dichtung begonnen worden . . . daß man nicht so stehen bleiben könne, mehrere Personen täten es aus religiösem Eifer; sie hätten bereits ihr ganzes Geld verloren . . . die Reliquien seien beliehen, und das Fest wäre in Frage gestellt . . . die Kinder sängen schon Spottlieder auf die Zustände.[4])

Die Reliquien auf dem Leihhaus und die Kinder, Spottlieder auf die confrères singend, — das sind Einzelheiten, die ein eigentümliches Licht auf städtische Verhältnisse im Mittelalter werfen!

---

[1]) „Trois Doms", Kap. VII.

[2]) Nach den „Comptes et mémoriaux du roi René", veröffentlicht von Lecoy de la Marche, Paris, Picard 1873, S. 328.

[3]) Leverdier, 1. Bd. S. XLIV.

[4]) Ibid. 1. Bd. S. LIV und LV.

Für zwei Mysterien, das von Valenciennes und das der „Trois Doms", haben wir so zahlreiche Urkunden, daß wir ein ziemlich genaues Bild der Einnahmen und Ausgaben erhalten. Für Valenciennes (1547) entnehmen wir Petit de Julleville die folgende

Aufstellung der Einnahmen und Ausgaben.

Einnahmen für die 25 Spieltage	4680 fl.	14 s.	6 d.	=[1])	ungefähr 13525 M.
Erlös aus dem Verkauf des Materials	728 „	12 „	6 „		
Gesamteinnahme	5409 „	7 „	— „		
Gesamtausgabe	4179 „	4 „	9 „		
Überschuß	1230 „	2 „	3 „	[2])	

Für das „Mystère des Trois Doms", das 1509 in Romans aufgeführt wurde, besitzen wir eine eigenhändig von dem Leiter Jean Chonet geschriebene Aufstellung, die Tag für Tag die gemachten Abschlüsse, die Summen für Kontrakte, Einnahmen und Ausgaben, Honorar für Schauspieler, Maschinisten, Maler, Dekorateure, Zimmerleute usw. verzeichnet. Es ist ein richtiges Tagebuch eines solchen Organisators, und wir brauchen nach den von dem gelehrten Herausgeber, Ulysse Chevalier, gelieferten genauen Einzelheiten, die Aufstellung der Einnahmen und Ausgaben für das „Mystère des Trois Doms"[3]) nur wiederzugeben:

Aufstellung der Einnahmen und Ausgaben:

Honorar für den Dichter	255 fl.	— s.	— d.	=	2630,41 M.
Honorar für Chevalet[4])	27 „	5 „	9 „	=	283,46 „
Für die Abschreiber	18 „	3 „	— „	=	188,25 „
Kosten des Theaterbaues	645 „	7 „	— „	=	6659,42 „
Dekorationen und Maschinen	655 „	1 „	5 „	=	6757,78 „
Musik	90 „	— „	— „	=	928,38 „
Allgemeines	45 „	7 „	— „	=	470,21 „
Gesamtausgabe:	1737 „	— „	2 „	=	17917,91 „
Gesamteinnahme: Eintrittsgeld und Erlös aus dem Verkauf des Materials nach der Vorstellung:	738 „	1 „	3 „	=	7616,70 „
Defizit:	998 „	10 „	11 „	=	10301,21 „

Dieses Defizit mußte die Stadt und das Kapitel tragen.[5])

---

[1]) Die Silbermark galt damals 14 tourische Pfund, d. h. etwa 40,40 M. Vgl. E. Morice, S. 161 ff.

[2]) Petit de Julleville, S. 152. E. Morice hatte bereits vor ihm diese Aufstellung veröffentlicht und auch vor ihm die Zahl der Schauspieler berechnet.

[3]) „Trois Doms", S. XLI und XLIV.

[4]) Siehe im Kapitel „Verfasser" die Erklärung für die eigentümliche Rolle, die Chevalet dabei gespielt hat.

[5]) „Trois Doms". S. LXXXII und LXXXVI.

Wir sind also weit entfernt von den 50000 Fr. (40500 Mk.) Ausgaben, 21000 Fr. (17010 Mk.) Einnahmen und 29000 Fr. (23490 Mk.) Defizit, von denen Petit de Julleville spricht.[1]) Noch weiter entfernt sind wir aber von den unerhörten Summen, die 1536 in Bourges für das „Mystère des Actes" ausgegeben wurden.

Der erfahrene Theaterhistoriker Picot meint, daß man die Kosten auf mehrere Millionen berechnen müsse; viele große Geschäftsleute gingen dabei zugrunde. Das wird verständlich, wenn man den Aufwand an Seide, Damast, Sammet, Goldverbrämung, Crêpe aller Farben bedenkt und sieht, wieviel Rubinen, Perlen, Topase, Diamanten und Saphire in dem Haarschmuck der Frauen und an den Mützen der Männer glänzten. Die Königin Dampdeomopylys trägt an ihrem Kleide aus Goldbrokat, „eine Borte von Edelsteinen im Werte von mehr als 2000 Dukaten", das heißt über 8000 Mk.[2])

Dabei glaube man nicht, daß der Erzähler uns Märchen aufbinden will; die Kostüme jener Zeit erforderten eben soviel Reichtum, und der Berichterstatter begegnet am Anfang seiner Erzählung unseren Zweifeln, indem er sagt:

„Ne pensez pas, amyables lecteurs,
Que de la Monstre ici apres déduite
Soit une fable, ou que les directeurs
Ayent voulu que vérité escrite.
Il est certain qu'elle a été réduite
De point en point, selon la veue d'oeil.
Et voudrois bien que selon le mien veuil
Dieu tout-puissant la voir vous eust permis:
Lors vous diriez: l'auteur de ce Recueil
A plus laissé que davantage mys."[3])

„Denkt nicht, liebwerte Leser,
Daß die Wunder, die ich schildern werde,
Eitel Trugwerk sind, und daß die Direktoren
Nicht wollen, daß das Geschrieb'ne Wahrheit sei.
Sie sind wahrhaftig ganz genau beschrieben,
Punkt für Punkt, wie man sie sehen konnte.
Ich wünschte, daß Gott der Allmächtige
Erlaubt Euch hätte, sie zu sehen:
Ihr würdet dann vom Dichter sagen, daß eher
Er etwas weggelassen als hinzugefügt."

[1]) Ibid. 1. Bd. S. 363—364.
[2]) Thiboust S. 45.
[3]) Ibid. S. 76.

Sechstes Kapitel.

Der Verfasser.

Wir haben nicht die Absicht, hier von jedem Dichter im besonderen zu reden. Ausführliches bringen Rohnström in seinem Buche über Jean Bodel,[1]) Clédat über Rutebœuf[2]) und Guy in seiner wichtigen Arbeit über den Troubadour Adam de la Hale.[3]) Die wenigen biographischen Einzelheiten, die man von Marcadé, dem Dichter der „Arraser Passion",[4]) den Grébans, Guillaume Flamant, den Mönch von Langres, den Quartiermeister Jean du Puis, Jean Louvet,[5]) Guillaume le Doyen, Andrieu de la Vigne, Gringoire und Chevalet kennt, finden sich in Petit de Julleville gesammelt.[6])

Ihrem Berufe nach waren unter den Dichtern, deren Namen uns überliefert worden sind: neun Geistliche: Eustache Marcadé, Arnould und Simon Gréban, Guillaume Flamant, Michel de Flameng, Claude Doleson, Bruder Pra, Loys Choquet und Nicolas Loupvent. Jacques Millet und Barthélemy sind Juristen. Louvet ist Gerichtsbeamter, Guillaume le Doyen und Jean d'Abondance sind Notare; Jean Michel ist Arzt, Jean le Prieur und Eloy du Mont Kammerdiener der Könige.

Andrieu de la Vigne, Pierre Gringoire in gewissem Maße, Arnould Gréban und mit Sicherheit Claude Chevalet können

---

[1]) Rohnström, „Etude sur Jean Bodel", Upsala, Almqvist und Wiksell, 1900. Eine gute Analyse des Mirakels des heiligen Nikolaus, das aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammt, findet man auf Seite 56—60. Der „Théophile" von Ruteboeuf und die entzückenden Stücke Adam de la Hales sind aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

[2]) Vgl. „Oeuvres de Ruteboeuf", hrsg. v. Jubinal, Paris, Delahays, o. J. 2. Bd. S. 231—262. Das Buch von Clédat ist in der „Collection des Grands Ecrivains Français" erschienen.

[3]) Dazu sind zu nennen die Kommentare von Guesnon.

[4]) Wie es Roy in seinem „Mystère de la Passion en France", S. 275 bestätigt hat. Über Marcadé s. A. Thomas, Romania 1906, IV.

[5]) Über Jean Louvet vgl. Em. Roy, „La Comédie sans titre", S. CXLII ff.

[6]) 1. Bd. Kap. IX.

allein zu den dramatischen Dichtern von Beruf gezählt werden, die von ihren Werken lebten.

Im Anschluß an diese Namen sind vielleicht noch die der bekannten Organisatoren zu erwähnen: der Rhetoriker Jean Bouchet,[1]) Pierre de Hurion, der für den König René arbeitete[2]), und der Stiftsherr von Mans, Pierre Curet.[3])

Wir wollen vielmehr versuchen, hier ein Bild eines Mysteriendichters zu geben, seinen Zusammenkünften mit dem Spielleiter beizuwohnen, ihn bei der Arbeit zu belauschen und mit ihm die Silberstücke zu zählen, die er für sein Werk bekommt; es gilt uns besonders, sein Wesen, seinen Geschmack und seine Fähigkeiten durch sein Werk und sein Leben kennen zu lernen; mit einem Worte, wir möchten ein psychologisch richtiges Bild eines Mysteriendichters zeichnen.

Eines fällt zunächst auf: Schon aus der Liste, die wir aufgeführt haben, läßt sich erkennen, daß vom 12. Jahrhundert an sich eine große Umwälzung in der Literatur vorbereitet. Die Werke, und besonders die dramatischen, erscheinen nicht mehr anonym. Je näher man der Renaissance kommt, desto mehr findet man bei dem einzelnen Selbstbewußtsein und Schaffensstolz. In der Kunst wie in der Literatur beginnt die Zeit, wo der Schöpfer seinen Namen unter das Werk setzt.

Wir können uns ein ziemlich lebensgetreues Bild vom Dichter an der Arbeit machen, wenn wir den schönen Stich von Dürer betrachten, auf dem Erasmus, gehüllt in eine lange Toga mit weiten Ärmeln, vor einem Pulte steht und schreibt. Auf Holzbänken um das Pult herum liegen geschlossene und aufgeschlagene dicke Folianten mit kupfernen Verschlüssen aufgestapelt. Der große Essayist scheint zu sinnen und starrt auf das bleierne Tintenfaß in seiner Linken oder die Feder in seiner Rechten. Man stelle nun an den Platz des Erasmus einen Jean Michel, und es wird nicht viel am Bilde zu ändern sein, außer einer Einzelheit: die Bücher um ihn her würden gelehrte Werke sein, theologische Abhandlungen, „Historiae scolasticae", Enzyklopädien und „arts de dictier et faire chansons". Aber auch die Manskripte der Passionen, Spiele und Mirakel, die seine Vorgänger verfaßt, würden da liegen. Diese plündert der Mysteriendichter ohne Erbarmen, ohne Scham- und Ehrgefühl; alles ist ihm gut: Reime, Verse, ganze Szenen. Er benutzt die Arbeit eines Vorgängers über denselben Gegenstand, — warum

---

[1]) Siehe voriges Kapitel.

[2]) Vgl. Lecoy de la Marche, „Le Roy René", 2. Bd. S. 143.

[3]) Vgl. Louis Pottier, „La vie et histoire de Madame sainte Barbe", Mamers, Fleury 1902, S. 9.

sollte er seinen Geist anstrengen, etwas Neues zu erfinden, wenn die hübsche und effektvolle Szene schon fertig vorlag? Für ihn besteht das Autorenrecht darin, daß er nimmt, was er braucht, ohne jemals die Quelle zu nennen. Er schweißt auch zwei Szenen zusammen, die er in verschiedenen Dramen gefunden hat, ohne eine Verbindung herzustellen. Das hat zum Beispiel der Verfasser der südfranzösischen Mysterien aus der Rouergue getan, deren Urhandschrift wir wahrscheinlich besitzen.

Offenbar hat er die Bruchstücke, aus denen sein Werk sich zusammensetzt, nicht in der uns vorliegenden Reihenfolge geschrieben, sondern je nachdem er die Originale, die er abschreiben oder nachahmen wollte, vorfand. Er begann dann in seiner Handschrift die Transkription, wo er glaubte, daß die Szenen hingehörten und ließ Platz frei für die Stücke, die vorher kommen sollten. Mitunter hat er sich aber verrechnet, und so sind Blätter zwischen zwei Stücken frei geblieben.[1])

Dieses Vorgehen erklärt wundervoll das Zusammenhanglose gewisser Mysterien. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Verfasser oder Arrangeure des „Mystère du Vieil Testament" (es ist manchmal sehr schwer, sie von einander zu unterscheiden) in derselben Weise vorgegangen sind und daß der riesige Zyklus das Ergebnis einer Aneinanderreihung und Zusammenhäufung aufeinanderfolgender Dramen ist,[2]) von der Prozession der Propheten an, die selbst aus der apokryphen Predigt Augustins hervorgegangen ist, bis zu den unentwirrbaren Verwicklungen der Drucke des 16. Jahrhunderts.

Die ganze Arbeit eines Mysteriendichters bestand also im Zerschneiden, Zusammenflicken und Hinzusetzen.

Jean Bouchet, der sich zuweilen mit ähnlichen Arbeiten befaßte, enthüllt in einigen Versen die Geheimnisse des Berufs:

„Du moule ay prins ce que j'ay bon trouvé,
Et ce qui est par l'Eglise approuvé,
Car il y a au moule aulcuns passages
Qui n'ont passé par l'escolle des sages:
Dont par conseil j'ay fait rescision,
Et en ces lieux mis quelque addition."[3])

„Aus meiner Quelle nahm ich, was ich gut befand,
Und was von der heiligen Kirche gebilligt;
Denn darin gibt es keine Stellen,
Die nicht durch die Schule der Weisen gegangen.
Auf ihren Rat hab' ich Verschiednes weggelassen,
Und anstatt dessen etwas andres eingesetzt.

[1]) Vorwort in Jeanroy et Teulié, S. VI.
[2]) Vgl. das Vorwort von Picot, „Mystère du Vieil Testament".
[3]) Clouzot, S. 35.

Diese Zusätze bestanden meist in komischen oder groben Szenen, Verwünschungen der Henker und ihrer Knechte, Zwiegespräche von Hirten, Arbeitern und Kerkermeistern, Teufels- und Wirtshausszenen. Die Reihe eröffnet das „Jeu de Saint-Nicolas" von Jean Bodel.[1]) Touliffault, Mauduyt, Trouillart und Torchemuseau,[2]) Panthagruel, Agrappart und Titynillus[3]) waren in Frankreich sehr beliebt, und ihr Fehlen wäre vom Publikum sehr übel bemerkt worden; es hielt daran fest wie die Neapolitaner an ihrem Polichinelle.

In diesen Szenen spiegelt sich die Persönlichkeit des Verfassers wieder; da findet sich die Ursprünglichkeit Grébans, des einzigen Bearbeiters aus dem 15. Jahrhundert, der literarisches Talent hatte. Seine liebenswürdigen Pastoralen und die schöne „Chanson des damnés" sind ohne die Plattheiten der zeitgenössischen Erzeugnisse. Dort sprudelt auch die komische Ader Claude Chevalets und zeigt sich der etwas stürmische Schwung des hypothetischen Jean Michel. Man fühlt sehr wohl, daß ihre ganze Erfindungskraft auf Szenen dieser Art hinlenkt, die das Volk, der Klagen Marias und der Predigten Jesu und der Apostel müde, so liebte. Außerdem war es ein Mittel, den Leuten zwischen zwei Lachausbrüchen etwas Moral beizubringen, etwa wie man jemandem zwischen zwei Schluck Wasser eine Pille zu schlucken gibt.

Und doch, das darf man nicht vergessen, bleiben Zweck und Geist des Mysteriums unveränderlich religiös, und zwar mehr noch für Dichter und Schauspieler als für die Zuschauer. Ein Priester, Éloi d'Amemol, erzählt uns selbst, wie er dazu gekommen ist, die große Teufelsszene der „Peines de l'Enfer[4]) zu verfassen: „Einst lag ich allein in meinem Zimmer. Da war es mir, als ob ich an die Pforten der Hölle getragen würde und Satan im vertrauten Gespräch mit Luzifer belauschte. Dieser erzählte ihm von allen Listen, die er gebrauche, um die Christen zu versuchen; denn die Häretiker und Ungläubigen, fuhr er fort, kann ich kaum los werden, so ergeben sind sie mir. Der Teufel, der glaubte, von niemand gehört zu werden, entdeckte seinem Meister alle Listen ohne Umschweife. Und als ich wieder in meinem

---

[1]) Jeanroy et Teulié, S. XXVII.

[2]) Über die Henker und ihre Gesellen vgl. G. Lindner, „Die Henker und ihre Gesellen in der afr. Mirakel- und Mysteriendichtung", Diss. Greifswald 1902.

[3]) Über die Teufel vgl. H. Wieck, „Die Teufel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs", Diss. Marburg 1887 und Ern. Soens, „De rol het booze beginsel op het middeleeuwsch tooneel", Gent, Siffer 1892.

[4]) Die Teufelsszenen hießen „diableries"; handelte es sich um weniger als vier Personen, sprach man von einer „petite diablerie". Daher kommt der Ausdruck: „faire le diable à quatre." (Dom. Piolin, „Le théatre chrétien dans le Maine au cours du moyen-âge", Mamers, 1892, S. 189.)

Zimmer war, nahm ich sogleich Feder, Tinte und Papier und begann zu schreiben. Aber nicht alles, was ich gehört hatte, sondern nur, was mein schwaches Gedächtnis hatte behalten können, damit die Christen, wenn sie die Schlechtigkeiten Satans wüßten, sich davor hüten könnten." [1])

Diese apostolische Tendenz tritt nirgends so zutage, wie in einer fast wütenden Bemerkung am Rande eines noch nicht veröffentlichten Mysteriums in Chantilly: „Beachtet auf dieser Seite, wie Unsere Frau die Erbsünde abwehrt! Und wer das Gegenteil behauptet, wird exkommuniziert, denn die Kirche hat es so festgesetzt." [2])

Oft nennt der Dichter, um seine Predigt eindringlicher zu gestalten, seine kirchlichen Quellen; er zeigt dabei mehr guten Willen, als bei Angaben von literarischen Quellen. Denn die ersteren sind im allgemeinen apokryph. Der kritische Sinn fehlt dem Verfasser vollständig, je mehr verschiedene und interessante Episoden eine Quelle bringt, desto besser ist sie. Das Evangelium des Nikodemus, das der Geburt Marias, die „Goldne Legende", die Passion nach Gamaliel, die Postille des Nikolas de Lire, die Kirchengeschichte von Pierre le Mangeur, die Kommentare des Beda, die Meditationen des hl. Bonaventura, — alles ist ihm gut genug.[3]) Gréban selbst, der, nach G. Paris, doch immer bedacht ist, die apokryphen Episoden auszuscheiden, geht, anstatt sich auf die wenigen Zeilen des 8. Kapitels in der Apostelgeschichte, die sich mit dem Zauberer Simon beschäftigen, zu beschränken, auf den Bericht des Marzellus zurück, um lang und breit im „Mystère des Actes" das Erscheinen Simons und des Petrus vor dem Richterstuhle Neros zu erzählen.

Der Verfasser des „Mystère de l'Incarnation et de la Nativité" [4]) setzt offenbar seine Ehre darein, in seinen Randbemerkungen die größte Gelehrsamkeit zu entfalten. Als echter Normanne ist er auch Jurist. Darin stehen ihm allerdings seine Kollegen nicht nach. Die ganze mittelalterliche Mysteriendichtung ist ein juristisch behandeltes Evangelium; es ist die Geschichte eines Riesenprozesses zwischen dem Frieden und der Barmherzigkeit, die den Menschen, das Opfer der Erbsünde, retten wollen, einerseits und der Gerechtigkeit und Wahrheit, die das Ungeheure

[1]) Ibid. S. 190, nach den Gebr. Parfaict.

[2]) Ms. 657 von Chantilly, S. 65.

[3]) Über alle diese wichtigen Quellen zu den Passionen des 14. und 15. Jahrh. vgl. Em. Roy, „Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècles" und den Artikel von Jeanroy, „Sur quelques sources des Mystères français de la Passion", Romania, 1906, S. 365—378.

[4]) Leverdier, „Passion ..." 2. u. 3. Bd.

seiner Sünden vorbringen, anderseits.[1]) Die „Passion rouergate“[2]) ist weiter nichts als ein gereimter Prozess.

Er nimmt dem Opfer Christi alle Größe, indem er dem Herrn zu allen Rechtsmitteln seine Zuflucht nehmen läßt:

Die Richter, Räte, Advokaten, Gerichtsschreiber und Roma als Gerichtsdiener sitzen im Kostüm, das ihrem Berufe zukommt, auf ihren Plätzen.

Nun kommt Nature humaine, als Greisin gekleidet; sie läßt durch den Notar des Gerichtshofes der Loi de Nature einen Vorladungsbefehl ausstellen, der Jesus von dem Gerichtsdiener Roma übermittelt wird:

„A la resquesta de Natura Humane	„Auf Antrag der Nature humaine
Jeu vos ajorni personalmen	Seid Ihr durch mich hier vorgeladen,
Que agatz à comparer encontinen	Sofort persönlich zu erscheinen
Per davant las jutges de la ley de Natura.“[3])	Vor dem Gerichte der Loi de Nature.“

Adam, der der Verhandlung vorsteht, verweigert Nature humaine Gehör und bezeichnet ihr einen Rechtsbeistand; dies ist Charité. Jesus erhält als Verteidigerin „Ignocensia“ (Unschuld). Diese spricht scheinbar leise mit ihrer Partei, und „der Gerichtsschreiber“, sagt die Bühnenanweisung, „soll scheinbar alles nachschreiben, was die Parteien sagen.“

Charité beantragt im Namen des Gesetzes der Nächstenliebe den Tod Jesu; Ignoscensia erhebt im Namen ihres Klienten Einspruch. Nach den Plaidoyers setzt sich jeder wieder, dann beratet sich Adam mit seinen Kollegen und spricht schließlich das Todesurteil aus, das die andern Richter, Noah, Abraham und Jakob, bestätigen. Adam und seine Genossen entschuldigen sich sogar bei der Jungfrau Maria, indem sie anführen, daß sie „bis über die Ohren in der Hölle stecken“; sie sind seit 5000 Jahren darin.

Die Mutter Gottes hält sich aber noch nicht für geschlagen; sie legt Berufung vor der Loi d'Ecriture ein, und nach den mit denselben Genauigkeiten beobachteten Formalitäten verteidigt Fidélité, die Jesus vom Vorsitzenden David als Rechtsbeistand zu-

---

[1]) Dieser Kampf der „Vier Tugenden“, deren Zahl auch manchmal zwei oder fünf beträgt, findet sich auch in den germanischen Mysterien, zumal im „Paaschspel“ von Maestricht. Vgl. Wilmotte, „Les Passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre français“. (Mémoires couronnés de l'Académie Royale de Belgique“, LV, 1898, S. 97—98.)

[2]) Jeanroy et Teulé, „Mystère rouergat“, S. 194 ff.

[3]) Loc. cit. S. 26.

geteilt wird, mit Energie ihren Klienten. Vérité plaidiert für Nature humaine, und ihre für Jesus ungünstigen Anträge werden vom Gerichtshof angenommen. Maria flucht ihren Richtern und nimmt ihre Zuflucht zur höchsten Instanz, der Loi de Grâce. Humilité plaidiert vergebens für Jesus; Nécessité, die Verteidigerin der Gegenpartei, trägt den endgültigen Sieg davon.[1])

Jesus erscheint also als das unwissende, unschuldige Opfer eines Justizirrtums.

Neben dem Einfluß des Gesetzes muß auch der der Antike angeführt werden, der besonders in den Mysterien des 15. und 16. Jahrhunderts hervortritt. Je näher man dem Jahre 1500 kommt, desto mehr macht er sich fühlbar. Alle Gestalten der Mythologie erscheinen. Cerberus knurrt als Dämon an der Höllenpforte und schickt als guter Türhüter die Besucher zu allen Teufeln; Minos erscheint neben Pluto.[2])

Proserpina nimmt eine besondere Stellung ein: sie ist die Königin der Hölle und als solche, zum Beispiel in Bourges, „mit einer Bärenhaut bekleidet, hat lange, hängende Brüste, aus denen unaufhörlich Blut tropft und speit von Zeit zu Zeit Feuer".[3]) Die christliche Hölle nährt sich also von Überresten aus der Antike.

Der mittelalterliche Dichter möchte mit seinen Kenntnissen vom Altertum prunken; Gelehrsamkeit und Antike sind Mode, er unterwirft sich also den Mächtigen des Tages und tut es, ohne irgend welchen Unterschied zu machen. Gréban, der doch selbst Gelehrter ist, legt zwei ägyptischen Priestern, Théodas und Torquatus, folgende Klagen über ihre zerstörten Götzen in den Mund:

Théodas.	Theodas.
Veez cy le grand dieu Mahomet[4])	Seht hier den großen Götzen Mahomet

[1]) Ein sehr hübsches Beispiel eines solchen geistlichen Prozesses findet sich noch in der „Advocacie Notre-Dame", dem Werke eines normannischen Versemachers. Der Streit dreht sich um das Menschengeschlecht. Satan ist Ankläger, Maria Verteidigerin. Er stellt den Antrag, die Advokatin der Gegenpartei abzulehnen: 1. weil sie Frau sei, also unfähig, vor Gericht zu reden, 2. weil sie die Mutter Gottes sei, also mit dem Richter verwandt. Der zweite Grund wird jedoch nicht für genügend erachtet, und nun führt Satan eine Stelle aus dem Evangelium an, die ihn zum Herrscher der Erde erklärt. Die Jungfrau bricht in Tränen aus, was den Höllenadvokaten zu einem Einspruch gegen derartige Rührmittel veranlaßt. Schließlich verliert aber natürlich der Teufel seinen Prozeß. Vgl. Lenient, „La satire en France au moyen-âge", Hachette 1877, S. 176—178.

[2]) Vgl. die Dissertation von Wieck, S. 9 und 10, wo sich eine vollständigere Aufzählung findet.

[3]) Thiboust, S. 22.

[4]) Bekanntlich war Mahomet für das Mittelalter, mit „Apollin" (Apollo) und „Tervagan" (Hermes Trismegistos nach Bréal) eine der drei großen Gottheiten der Sarrazenen, das heißt, der Heiden, denn auch die Sachsen wurden für Sarrazenen gehalten.

Qui ha la teste despecee;
Veez cy Venus toute cassée,
Veez cy Apollo et Juppin.
Torquatus.
Veez la Saturne et Adoyn,
Pana, Cloto et Lachesis,
Demoguorgon avec Ysis
Mis par terre avec Ycarus.
Théodas.
Veez cy Flora et Zéphirus,
Juno, Scélion et Mynerve,[1]) *etc.*

Sein Haupt ist abgeschlagen,
Seht Venus hier in Trümmern,
Seht hier Apollo und den Jupiter.
Torquatus.
Seht den Adonis und Saturn,
Pana, Klotho und Lachesis,
Demiurgos, Isis und den Ikarus
Zermalmt am Boden liegen.
Theodas.
Seht hier die Flora und den Zephir,
Die Juno, Scelion und Minerva usw.

Dieser geheimnisvolle Demogorgos wird noch einmal im „Mystère du Vieil Testament" von Haman zusammen mit Prometheus und Deukalion angerufen.[2])

Die Dichter wollen ferner ihre Gelehrsamkeit dadurch zeigen, daß sie in ihren Text angeblich hebräische, deutsche, flämische oder bretonische Stellen hineinbringen.[3])

Das erwähnte zyklische Drama des „Vieil Testament" enthält auch eine Szene von einem reizenden Anachronismus: Nebukadnezar läßt durch Holofernes seinen Geschützmeister kommen! Es folgt eine vollständige Waffeninspektion, bei der ein ganzes Arsenal von Kriegsgeschützen aus dem 16. Jahrhundert vorgeführt wird. „Der Geschützmeister bringt mit seinen Leuten allerlei Geschütze herbei", und dann nehmen Seneschalk und Marschall eine Liste der Angriffs- und Verteidigungsinstrumente auf.

Die Verfasser waren einfache, unterwürfige Naturen, sie behandeln gehorsam die ihnen vorgeschriebenen Stoffe. So Jean Périer, genannt le Prieur, Quartiermeister des Königs René, der eine bedeutende Summe erhält „für ein Buch, die Geschichte der Apostel behandelnd, das er geschrieben und angeordnet hatte, wie es der Fürst bei ihm bestellt."[4]) Daher erklärt der Verfasser auch selbst in einem Prologe dem Publikum, wie der König René

---

[1]) „Passion de Gréban", V. 7494—7505.

[2]) 2. Bd. S. 167.

[3]) M. Schwab hat alle von uns gefundenen angeblich hebräischen Texte in den Mysterien untersucht und darüber in der „Revue des études juives", Okt. bis Dez. 1902 und Jan. bis März 1905 berichtet. Für das Flämische siehe „Bulletin du bibliophile", 1878, S. 11 (Artikel von Mâcon), für das Keltische „Bulletin du bibliophile", 1899, S. 192 und „Revue celtique", 1899, S. 185—190.

[4]) „Archives des Bouches-du-Rhône", 275 Fol. 193, in Lecoy de la Marche, „Le Roy René", 2. Bd. S. 145.

einen einfachen „valet de chambre“ [1]) mit einer so schwierigen Aufgabe betrauen konnte.

Das beste Beispiel für die Unterwürfigkeit der Verfasser bietet der Mönch Pra. Er hatte gerade genug Talent, um ein langweiliges Mysterium zu verfassen und unterbreitete den Organisatoren sein Manuskript, wie etwa ein Schüler seinem Lehrer eine Arbeit zum Korrigieren abgibt. Sechs Wochen nach der Bestellung dieses „Mystère des Trois Doms“ kommt er nach Romans mit dem für den ersten Spieltag bestimmten Teile. Die zu Dramaturgen bestimmten Vertreter kommen nun auf dem Rathause zusammen und lassen sich das Stück vorlesen. Unzufrieden damit, schicken sie einen Boten zu Meister Chevalet, dem „fatiste“ oder Richter von Vienne, und lassen ihn bitten, nach Romans zu kommen und als „coadjuteur“ des Mönches Pra an dem Buche der drei Märtyrer mitzuarbeiten. Dieser Claude Chevalet genoß zu jener Zeit einen gewissen Ruf. Ihn hatten die Lyoner mit der Dichtung eines Mysteriums zum Einzug Karls VIII. beauftragt. Valence ließ ihn kommen, um die Farcen zum Einzuge des Bischofs Gaspard de Tournon einzustudieren. Er aber, berauscht von seinen bisherigen Erfolgen, verweigerte die Einlieferung seines Manuskriptes, bevor er das ganze ihm zugesagte Honorar erhielte. Derartige Triumphe rechtfertigten allerdings die einleitenden Worte der nachgelassenen Ausgabe des „Mystère de Saint-Christophe“ vom Jahre 1527: „Es folgt das Leben des heiligen Christoph, in gereimten französischen Versen als ein Drama gar prächtig gefügt von Meister Chevalet, dem einstigen fürnehmsten Meister in dieser Kunst.“

Also Meister Chevalet kommt in Romans an. Nach seinen Werken zu urteilen, muß er frei, launenhaft, unabhängig, leidenschaftlich, zynisch, brutal gewesen sein und war also nicht der Mann, sich als Mitarbeiter irgend jemandem beizuordnen. In der Tat verläßt er auch nach einer Woche die Stadt, „weil er nicht mit dem Mönche zusammenarbeiten wollte“. Für seine Reise erhielt er eine Entschädigung von 10 fl. 8 s. (etwa 107 M.).

Der arme Mönch ist sich nun selbst überlassen; er arbeitet geduldig wie eine Ameise, aber was er mühsam schafft, wird von unbarmherzigen Händen wieder zerstört.

Sobald nämlich ein Teil vollendet war, schritten die Dramaturgen zu einer Beurteilung des Buches. Sitzungen wurden abgehalten, wo man Tag und Nacht an dem unglückseligen Manuskripte herumbesserte. Die Abänderungen waren schließlich so zahlreich, daß man das Ganze noch einmal abschreiben lassen

[1]) Nat.-Bibl. Ms. Fr. 24334, Prolog.

mußte. Was uns davon geblieben ist, spricht weder zu gunsten des Verfassers noch der Verbesserer. Ein so oft umgearbeitetes Stück mußte ja schließlich auch das reine Mosaik bilden.

Trotzalledem bekamen aber die Dramaturgen kurz vor der Vorstellung Angst. Man beschloß, die Rolle des Henkers noch etwas „aufzubessern", und wandte sich in seiner Verzweiflung — wieder an Chevalet; er war nun einmal unentbehrlich. Es wurde also ein gewisser Combez des Coppes, ein Edelmann aus Romans, zu ihm geschickt. Dieser verlebte vier Tage mit dem Dichter und brachte ihn schließlich für 7 fl. (27,25 Mk.) dazu, die gewünschten Verbesserungen zu machen. Auch der Unterhalt wurde dem Dichter voll vergütet.

Chevalet gestaltete die Rolle roher, fügte hie und da ein paar geistreiche Derbheiten hinzu, wozu er besonderes Talent hatte, rundete einige Sätze ab und brachte noch ein paar Brocken Gefühl hinein.[1])

Ein anderer sehr charakteristischer Zug aus dem Leben des alten Dramaturgen ist der eines Bürgers von Abbeville. Er ging 1452 nach Paris, suchte Arnould Gréban auf und kaufte ihm für 10 Dukaten ein Exemplar des berühmten Passionsspieles[2]) ab, das er auf Bestellung der Pariser Bürger verfaßt hatte. Dieses wertvolle Manuskript wurde nun vom Magistrat von Abbeville versiegelt und verschlossen „und in einen Kasten gelegt, bis der Tag käme, wo das Stück aufgeführt werden sollte." Andre Provinzstädte sahen sich nun gezwungen, ebenfalls das Manuskript zu kaufen, und so verdiente der glückliche Verfasser ein hübsches Stück Geld.[3])

Die Dauer der Abfassung eines solchen Werkes wird uns nicht immer mit derselben Genauigkeit berichtet, wie für die Geschichte der „Trois Martyrs" des Meisters Jean de Mont, „der vier Monate damit zugebracht hat."[4]) Andrieu de la Vigne vollendete in fünf Wochen das Mysterium des heiligen Martin,[5]) in Rouen jedoch war das Buch 18 Jahre vor der Aufführung im Jahre 1491 begonnen worden.

Das Format der Manuskripte ist sehr verschieden, aber meist länglich. Dies ist der Fall für die zahlreichen uns erhaltenen Manuskripte des Luzerner Mysteriums und auch für das Manuskript 617 von Chantilly.

---

[1]) „Trois Doms", S. XXX—XXXVI und LIV—LVI.

[2]) Vers 1450.

[3]) P. Paris, op. cit. S. 7—8.

[4]) Aufführung in Valenciennes 1469—1470. Siehe „Trois Doms", S. VIII.

[5]) Prozeß wegen der Aufführung von 1496 in Seurre, in Jubinal, 1. Bd. S. XLIV.

Mitunter besteht es auch in einer Rolle, die einer der Theatermeister, der zugleich das Amt des Souffleurs versieht, in der Hand hat. Sie enthält kaum mehr als die Bühnenanweisungen und ersten Worte der Antworten.

Das erwähnenswerteste Beispiel dieser Art von Textbüchern, das uns erhalten ist, ist die „Frankfurter Dirigierrolle" aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.[1]) Vom letzten Drittel dieses Jahrhunderts an werden die Mysterien gedruckt, und zwar entweder auf Anregung eines reichen Bürgers, wie Alabat,[2]) der vom König ein Privilegium erbat und erhielt, oder von Verlegern, wie Antoine Vérard, Jean Trepperel, Alain Lotrian usw. Die Privilegien waren sehr umstritten und mußten oft erneuert werden, da Nachahmungen häufig vorkamen.[3])

Da indes die Bücher sehr teuer waren[4]) und es schwierig gewesen wäre, ergänzende Bemerkungen hineinzuschreiben, schrieb man sie ab und dahinein dann gewisse Dialoge oder szenische Bemerkungen. Geschrieben werden mußte übrigens schon die mit einem Mysterium unzertrennliche Musik, denn im 15. Jahrhundert waren die Maschinen noch nicht vollkommen genug, um Linien und Noten drucken zu können. Ein Kalligraph malte sie vielmehr in die vom Drucker gelassenen Zwischenräume.[5])

Die Ausgabe war besonders für Provinzschauspieler bestimmt, die gern auch all die von ihren Pariser Kollegen hervorgezauberten Wunder ausführen wollten. Paris war, wie noch heute, das große Zentrum, wo die Theaterstücke erschienen.

Man kaufte aber auch die Mysterien vielfach, um sie zu lesen. Wir finden Exemplare in den Bibliotheken von Pariser

---

[1]) Vgl. Mone, 2. Bd. S. 119—120, Richard, „Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte", 3. Bd. S. 157, Froning, „Das deutsche Drama des Mittelalters" (Deutsche Nat.-Lit. XIV, 3 Teile), Stuttgart 1891, und Du Méril, S. 297.

[2]) Reicher Bürger und Kaufmann von Bourges, der 1537 das „Mystère des Actes des Apôtres" durch Nicolas Cousteau auf seine Kosten drucken ließ. Vgl. das Exemplar des Herzogs de la Vallière in Chantilly.

[3]) Vgl. die Ausgaben desselben Mysteriums vor 1540 und 1541, die sich unter anderem in der Nat.-Bibl. und im Musée Condé befinden. Die kgl. Bibliothek in Brüssel besitzt ein Exemplar der Ausgabe von 1541, in dem leider, wie wir festgestellt haben, Blätter fehlen. Siehe auch Cahier et Martin, „Vitraux de la cathédrale de Bourges", 1. Bd. S. 165.

[4]) In Italien, z. B. in Perugia, verliehen die Confrérien die Textbücher und führten darüber auch Buch und Rechnung. Vgl. Ciro Trabaldaza, „Una laude umbra e un libro di prestanza" in den „Scritti vari di Filologia a Ernesto Monaci", und Monaci, „Appunti per la storia del teatro italiano", 1. Bd. 1874, S. 28 u. 30.

[5]) Leverdier, S. XVIII.

Rechtsanwälten und Kaufleuten damaliger Zeit.[1]) So erklären sich die drei Auflagen des „Mystère des Actes des Apôtres" innerhalb vier Jahren.[2]) So auch, daß ein Exemplar bei der Pompadour gelandet ist, die es ohne Zweifel niemals gelesen hat.[3]) Der Wunsch Guillaume Alabats, den er im Vorwort der Ausgabe von 1537 ausspricht, ist also in Erfüllung gegangen: „Da die Aufführung des „Mystère des Apôtres" in Bourges so überaus glänzend verlaufen ist, wie noch nie in einer andern Stadt, möchte ich, daß nicht nur die, welche anwesend waren, es hören und lesen könnten, sondern auch die, welche fern sind . . ."

Diese Ausgabe von 1537, der wir die angeführten Zeilen entnehmen, enthielt einige Blätter, die wahrscheinlich aus einer früheren Ausgabe herausgerissen und von einem Bibliophilen eingeklebt worden sind. In der Folgezeit wurden sie dann für zu anstößig gehalten, denn man findet sie in keiner späteren Ausgabe.

Damit ist bereits gesagt, daß es eine Zensur gab. Sie teilte mit allen Zensuren die Eigenschaft, blind und wirkungslos zu sein. Ganz unschuldige Seiten wurden gestrichen, wie die ebenerwähnte, die ein Urteil der Göttlichen Gerechtigkeit gegen Luzifer enthält und ihm eine Verteidigung im Paradies zugesteht. Andere wieder, die voll der unflätigsten Stellen waren, ließ man stehen, weil ihre Ausführung und ihr Druck von Autoritäten gebilligt worden waren.

Verbot und Erlaubnis zum Druck hing vom Oberherrn des Staates, den Behörden oder der Geistlichkeit ab. Berühmt ist der Erlaß des obersten Richters von Paris vom 4. Juni 1398, der „allen Einwohnern von Paris, Saint-Maur und andern Städten um Paris verbietet, irgend ein Theaterstück anzufertigen oder aufzuführen" ohne Erlaubnis des Königs. Der amtliche Bericht stellt fest, daß „trotzdem einige waren, die Personen aus dem Passionsspiel Unseres Herrn darstellten."[4])

Die Stadtbehörden übernahmen sehr oft die königliche Zensur. In Tournai suchte 1462 die Gesellschaft der „Coeurs" die Erlaubnis nach, während der Weihnachtsfeiertage einen Abriß aus der Geschichte der Zerstörung Trojas aufführen zu dürfen.

Im Februar 1541 bitten Jehan Seneschal and andre Dar-

---

[1]) Vgl. Coyecque, op. cit. S. 18, die Aufstellung des Nachlasses von Macée Myette, der ersten Frau des Advokaten Cousinot und des verstorbenen Nicolas Boudier, Kaufmanns und Bürgers von Paris (1515).

[2]) 1538, 1540 und 1541. Siehe Petit de Julleville, S. 461 u. 462.

[3]) Dies ist das Brüsseler Exemplar,

[4]) Petit de Julleville, 1. Bd. S. 414—415, in Thomas, op. cit.

steller der „Actes des Apôtres" die „consaux", ihr Stück zu prüfen.[1])

Die eigentliche Zensur aber, die sich allein mit der Textprüfung beschäftigte und nicht von sozialen oder politischen Gesichtspunkten ausging, war Sache der Gerichtsbehörden, des Kapitels oder einfach der Geistlichen. Seit der Passion von Valenciennes beauftragt der Bischof von Cambrai, Robert de Croy, gelehrte Doktoren, das Manuskript zu prüfen und zu überwachen.[2]) Im Jahre 1476 wurden vier Einwohner von Creil in Strafe genommen, weil sie trotz des Verbotes der Geistlichkeit eine „Vie de saint Victor" gespielt hatten. In Wirklichkeit hatten sie aber nämlich eine Statue aus der Kirche heimlich weggenommen, um sie als Götzenbild in dem Stücke zu verwenden.[3])

Wie unbedingt sich die Verfasser vor der oberherrlichen oder geistlichen Autorität beugten, zeigt am besten der Prolog zum „Mystère de la Résurrection"[4]):

„Car cil qui les rymes en fist,
En l'onneur du doulx Jhésucrist,
Ne les eust ozé entreprendre
S'ils n'eust pleu au(x) clercs luy aprendre
Comment il s'en devoit chevir.
— — — — — —
Je proteste publiquement
Pour tous joueurs généraument
— — — — — —
Que au cas qu'il seroit par aucun
Contre la foy riens dit ou fait,
Il soit réputé pour non fait.
Car nous n'entendons dire ou faire
Rien qui soit à la foy contraire
Ne qui la noble seigneurie
De rien offende ou injurie.
Nous soubmectons sans fiction
A la bonne correction
De la noble université
D'Angiers, l'ancienne cité
Et pareillement sans Débat

„Denn der das alles in Reime gefügt
Zu Ehren des Herrn Jesu Christ,
Das Unternehmen nie hätte gewagt,
Wenn nicht ihm die Geistlichen hätten gesagt,
Wie er zu Ende es führen müßt'.
— — — — — —
Ich kündige hiermit öffentlich an,
Zugleich im Namen der Darsteller hier,
— — — — — —
Daß, wenn von irgend jemandem dann
Der Glaube verletzt wird durch Wort oder Tat,
Dies nicht als geschehen zu gelten hat.
Wir wollen weder sagen noch tun,
Was irgend dem Glauben entgegengesetzt,
Noch was die edlen Herren verletzt.

[1]) Vgl. Hogols, „Les lettres tournaisiennes", S. 90—91.
[2]) Petit de Julleville, „Contrat de Valenciennes", 2. Bd. S. 145.
[3]) Ibid. 1. Bd. S. 384.
[4]) Ms. von Chantilly, in Mâcon. op. cit. S. 5.

De Monseigneur notre prélat.“

Wir unterbreiten alles gern
Zur Prüfung den gelehrten Herrn
Der edlen Universität
Angiers, der altberühmten Stadt,
Und ebenso prüft's früh und spät
Hochwürden, unser Herr Prälat.“

Diese Verse mögen gleichzeitig als Beispiel für die Verwendung von Flickworten dienen, die bei den Mysteriendichtern so unendlich beliebt waren. Die Rhetorik ist ihnen in Fleisch und Blut übergegangen, die „Tabulatur“ spukt ihnen im Kopfe herum, und sie versuchen, in ihren Werken alle jene geschraubten Formen anzuwenden, die die gekünstelte Lyrik ihrer Zeit forderte. Einige Dichter, wie Gréban, haben trotzdem hübsche Sachen geschaffen, so das „rondeau diabolique“, das wir heute Triolet nennen würden:

„La dure mort éternelle
C'est la chançon des dampnés;
Bien nous tient à sa cordelle
La dure mort éternelle;
Nous l'avons desservy telle
Et à luy sommes donnés;
La dure mort éternelle
C'est la chançon des dampnés.“ [1])

„Der Tod, das ewige Grauen,
Tönt wieder im Lied der Verfluchten,
Er hält uns fest in seinen Klauen,
Der Tod, das ewige Grauen;
Ihm alles muß entgegenschauen
Und dienen alle dem Verruchten;
Der Tod, das ewige Grauen,
Tönt wieder im Lied der Verfluchten.“

Was aber ein Mann von wirklichem Talent konnte, wie Gréban, darf man noch nicht von den andern Reimschmieden voraussetzen. Sie verdienen in der Tat den Namen, den sich einer von ihnen mit Stolz beigelegt hat: „fabricateur selon l'art de rhétorique“.“ [2]) —

Der Verdienst des Verfassers war sehr verschieden. Er richtete sich nach den Zeitverhältnissen, nach dem Reichtum der Gemeinden und der Wichtigkeit des Werkes. In Vienne erhält Meister Jean Gorio, genannt Galaot 40 Gulden (etwa 413 Mk.) und eine Extravergütung von 10 fl., weil man mit ihm zufrieden gewesen war.[3])

Später, im Jahre 1478, bekommt Jean du Périer vom König René die Summe von 250 fl. (2580 Mk.), unter anderem für seine Umarbeitung der „Histoire des Apôtres“.[4])

[1]) „Passion de Gréban“, Vers 3862—3869.

[2]) Es handelt sich um den Geistlichen Roland Gérard, einen der Verfasser der Passion von Valenciennes (1547). Vgl. Petit de Julleville, „Contrat...“, S. 146.

[3]) „Trois Doms“, S. CVII.

[4]) Text in Lecoy de la Marche, „Le Roi René“, 2. Bd. S. 143.

In Romans erhielt der Mönch Pra für sein großes Mysterium 159 fl. und für 8 Monate Auslagen in Romans 96 fl., im ganzen also 255 fl., was nach heutigem Werte etwa 2630 Mk. wären. Das für die Durchsicht nötige Papier war ihm außerdem mit 3 fl. 3 s. (32,25 Mk.) bezahlt worden. Die Kosten von 15 fl. (154,80 Mk.) für die Abschrift trugen ebenfalls die Organisatoren.

Der Mönch Pra erhielt 2630 Mk., zu Shakespeares Zeiten zahlte man kaum 1000 Mk. für ein Meisterwerk![1])

[1]) Vgl. Koch, „Shakespeare", S. 260.

Siebentes Kapitel.

Die Schauspieler.

Stand der Schauspieler.

Im Allgemeinen, und besonders vor dem 16. Jahrhundert, sind die Darsteller Gelegenheits- und keine Berufsschauspieler. Es sind zum größten Teile Bürger und Handwerker, die sich ein wenig zum Ruhme Gottes zusammentun, in der Hauptsache aber des Vergnügens wegen, ein Drama zu spielen, eine höherstehende Persönlichkeit darzustellen oder einfach, um einmal aus dem Einerlei des täglichen Lebens herauszukommen. Vielfach geschah es auch, um der Menge zu gefallen und Lorbeeren einzuheimsen. Aber auch Adlige und Priester scheuen sich nicht, sich unter die Menge der Schauspieler niederer Abkunft zu mischen. Allerdings behalten sie da ihren Rang und übernehmen die Rollen von Königen und Fürsten lieber als die von Teufeln oder Henkern. Und doch spielte in Romans ein Geistlicher die Rolle Brisebarres, des ersten Gesellen.[1]) Die Priester nehmen gern die Rollen von Heiligen oder göttlichen Personen; aber einer scheute sich auch einmal nicht, in Metz die Rolle des Henkers des Herrn zu spielen.[2])

Vier der Schauspieler in Romans gehörten den ersten Häusern der Stadt an. Allerdings waren sie in guter Gesellschaft, denn der Münzmeister, Girard Chastaing, der Stadtrichter, Messire Louis Perrier und der Stiftsherr Chastillon, Repräsentant des Erzbistums Vienne, gehörten ebenfalls dazu.[3])

In der Tat bleibt der Geistliche die Seele des Mysteriums.

In Romans wird 1436 zwei Geistlichen zur Aufführung eines Spieles auf dem Marktplatze eine Unterstützung von 5 Gulden gewährt.[4]) In Metz haben 1437 drei Geistliche die Rollen von

---

[1]) Trois Doms", S. LVI.

[2]) Im Jahre 1437. Vgl. Petit de Julleville, S. 13.

[3]) „Trois Doms", S. XXXIX.

[4]) Ibid. S. DCCLIV.

Johannes, Jesus, Judas und Titus inne. Im Jahre 1490 gestand ein Jakobinermönch in Troyes, Nicole Molu, daß er seit sieben Jahren seine religiösen Pflichten versäumt habe, um die Rolle des Jesus zu studieren und zu spielen.[1])

Im Mysterium des heiligen Martin in Seurre (1496) wird die Rolle Gottes des Vaters von dem Vikar Messire Oudet Gobillon gespielt, während fünf Geistliche die des Bischofs der Arier, der Sakristane usw. haben.[2])

In Laval stellt 1507 nach dem Zeugnis Guillaume le Doyens die Geistlichkeit von Sainte-Thugal auf dem Marktplatz das Opfer Abrahams dar.[3]) Im selben Jahre erhalten mehrere Geistliche von Ambroise die Erlaubnis, ihren Bart wachsen zu lassen, um die Personen der Mysterien besser darstellen zu können.[4]) Noch heute bereiten sich ja die ländlichen Schauspieler von Oberammergau lange vorher auf ihre Rollen vor. Im folgenden Jahre erhalten mehrere Geistliche vom Kapitel die Erlaubnis, in einem Mysterium mitzuspielen, und der Vorsänger übernimmt selbst die Rolle Satans.[5]) Das Kapitel der Kathedrale von Rouen zeigte sich sogar noch entgegenkommender: im Jahre 1476 erlaubt es den Kaplanen, im Mysterium mitzuwirken, ohne daß sie der aus ihrer Anwesenheit im Chor erfließenden Vorteile verlustig gingen.[6])

Diesem außerordentlichen Entgegenkommen steht allerdings ein Verbot entgegen, das das Kapitel von Saint-Hilaire in Poitiers gegen den Chormeister Jean de Baveay erließ. Es wurde ihm, unter Androhung der Exkommunikation untersagt, „an diesen gemeinen, schamlosen, ehrlosen, gottlosen Spielen, gemeinhin Farcen oder Moralités genannt, teilzunehmen, oder irgend jemanden, besonders aber Personen der Kirche zu verleiten, sich an diesen Unflätigkeiten zu beteiligen."

Dieses Verbot verfehlte allerdings seine Wirkung, denn es mußte nach zwei Jahren erneuert werden.[7])

Die Kirche scheint nämlich zu dieser Zeit einen merkwürdigen Unterschied zwischen den Mysterien und Mirakeln, also den rein geistlichen Stücken, und den Farcen und Moralitäten, den weltlichen Schauspielen, gemacht zu haben. Diese Stücke waren zwar mitunter keineswegs viel anständiger als die Mysterien,

---

[1]) P. de J. 1. Bd. S. 367.
[2]) Jubinal, 1. Bd. S. XLIX.
[3]) „Vieil Testament", 2. Bd. S. II.
[4]) Du Méril, S. 61. Anm. 4.
[5]) Hamon, op. cit. S. 111.
[6]) Leverdier, 1. Bd. S. LII.
[7]) Clouzot, S. 25—26.

aber die Kirche zeigte sich nun einmal nachsichtiger gegen diese. Alphons X. stellte schon im 13. Jahrhundert in seinen „Siete Partidas" eine Unterscheidung auf: Das 34. Gesetz (der 6. Abschnitt der „Partida prima") „verbietet den Geistlichen, szenische Aufführungen in den Kirchen zu veranstalten oder auch, wie andere es tun, ihnen beizuwohnen." Das Gesetz fügt jedoch hinzu, daß Vorstellungen, wie die der vom Engel den Hirten verkündeten Geburt Christi, oder solche, in denen die Anbetung der Hirten, die Kreuzigung und Auferstehung des Erlösers dargestellt werden, den Geistlichen erlaubt seien. Denn derartige Schauspiele regen die Menschen zu guten Werken an und bestärken sie im Glauben.[1])

Dies ist unveränderlich die Doktrin der römischen Kirche gewesen. Man kann nicht sagen, daß die Kirche die Mysterien jemals formell verboten hätte; sie wurden fortgesetzt unter ihren Augen bis ins 18. Jahrhundert hinein gespielt, und es wäre sogar nicht schwer, eine fortlaufende Reihe von Vorstellungen vom Anbeginn bis in unsere Tage nachzuweisen.[2])

Wenn wir die Verbote, die nacheinander in der Diözese von Mans gegeben worden sind, untersuchen, so finden wir zunächst, daß die Mysterien nicht inbegriffen sind, und dann, daß es sehr schwierig war, die Geistlichen an der Teilnahme an den Farcen und öffentlichen Spielen zu hindern.

Der erste der kirchlichen Erlasse, von denen wir sprechen, lautet folgendermaßen: „Nach den alten Gesetzen und kirchlichen Bestimmungen verbieten wir den Geistlichen, sich zu den Schauspielen, Farcen und öffentlichen Spielen einzufinden, und besonders, irgend eine Person dabei darzustellen. Diejenigen aber, die sich seit Monaten soweit vergessen haben, daß sie bei besagten Spielen mitwirkten, vermahnen wir hiermit und tragen ihnen auf, sich an uns und den Beichtvater zu wenden, um ihr Gewissen zu beruhigen. Alle Geistlichen aber sind angehalten,

[1]) Manuel Garcia de Villanueva Hagaldo y Perra, „Origen, epocas y progresos del teatro español", Madrid, 1802, in Jubinal, 1. Bd. S. XVIII. Für die von spanischen Herrschern in den Niederlanden ausgesprochenen Verbote siehe die von Lefèbvre gesammelten Texte: „Les origines du théâtre à Lille", S. 35 ff.

[2]) Dies gilt besonders für Spanien. Noch am 30. April 1856 erließ die Königin Isabella folgende Bestimmung: „Vom heutigen Tage ab dürfen auf Bühnen des Königreiches sogenannte heilige oder biblische Dramen nicht mehr aufgeführt werden, die einen Gegenstand aus den Geheimnissen der christlichen Religion behandeln oder die Heilige Dreieinigkeit und die Heilige Familie darstellen." Dieser Erlaß wurde, wie die „Gaceta de Madrid" sagt, ausgegeben infolge einer Klage des Bischofs von Madrid bei Gelegenheit einer Aufführung des Passionsdramas. (Vgl. Ad. Fabre, „Les clercs de la Basoche", 1875, S. 188.) Diese Passion war ein Nachkomme der berühmten „autos sacramentales" des 16. Jahrhunderts, deren Familie noch heute in Vorstellungen in kleinen Dörfern im Norden Spaniens fortbesteht.

besagte Spiele und Schaustellungen weder in Kirchen noch an den zum Gebet und zur Erbauung bestimmten Orten zu dulden."

Trotz dieses Erlasses war die Beteiligung der Priester an den weltlichen Spielen und Farcen so lebhaft, daß sie einen neuen kirchlichen Erlaß vom 6. März 1626 hervorrief: „Wir verbieten allen Geistlichen den Besuch der Spielhäuser, der Schauspiele[1]) und Farcen, besonders aber, darin mitzuspielen. Alle Geistlichen aber sind ausdrücklich angehalten" usw. Es richtet sich also das Verbot wieder nicht gegen die Mysterien, denn sie wären sonst ausdrücklich erwähnt. Das geistliche Drama erhält sich im Gegenteil in der Maine bis zum 18. Jahrhundert,[2]) und die große Bewegung der Mysterien erreicht keineswegs schon 1548 ein Ende, wie G. Paris anzunehmen scheint.[3]) Dasselbe gilt auch für die Provence.[4]) —

Im 14., 15. und 16. Jahrhundert setzten sich jedoch die Darsteller in der Hauptsache aus Bürgern und Arbeitern zusammen.

Die Studenten beteiligten sich mit demselben dramatischen Eifer an den Aufführungen, wie ihre Kameraden von Beauvais in den vorhergehenden Jahrhunderten. Bekannt ist, daß „Schüler und Bürgersöhne" gewöhnlich zu den Pfingstfesten in Angers das Stück „Robin et Marion"[5]) aufführten, und man hat allen Grund, zu vermuten, daß sie auch an der Passion teilgenommen haben, die 1486 „gar prächtig und glanzvoll" dargestellt wurde.[6])

Auch die Juristen haben natürlich eifrig an diesen öffentlichen Belustigungen teilgenommen. Man denke an die berühmten Vorstellungen der Basoche, von denen wir hier nicht zu sprechen haben.[7]) Der Notar Jean Didier spielte die Rolle der Katharina; ein junger Rechtsanwalt tritt in Laval hervor, wo der Notar Guillaume le Doyen später die Rolle des Judas spielt.

Auch im Tempel in London[8]) belustigte man sich an dramatischen Spielen, und die Maskaraden, Tänze und Gesänge mögen oft die Zauberbücher und Perrücken zum Erzittern gebracht haben.

---

[1]) Dom Piolin, „Le théâtre chrétien dans le Maine", Mamers, Fleury et Danzin, 1892. S. 130—131.

[2]) Sepet behauptet (Romania 1906, S. 615) entgegen Dom Piolin, daß „spectacles" in den angeführten Texten die Mysterien bezeichne.

[3]) Vorwort zur „Passion de Gréban", S. XX.

[4]) Poupé, „Documents relatifs à des représentations scéniques en Provence aux XVI. et XVII. siècles", Bull. histor. et philol. 1903.

[5]) Nach Du Cange, 5. Bd. S. 784 in Du Méril, S. 65.

[6]) Vorwort der ersten Auflage der „Passion" von Jean Michel.

[7]) Obwohl sie Karrikaturen von Mysterien gespielt haben. Vgl. Ad. Fabre, „Les clercs du Palais", 2. Aufl. Lyon, Scheuring, 1875. S. 128—129.

[8]) Vgl. Brotanek, „Die englischen Maskenspiele."

Indes setzte sich doch der größte Teil der Darsteller aus der niederen Bürgerschaft, den Handwerkern, aus Zünften und einfachen Bauern zusammen.

Es wird uns sogar eine traurige Geschichte davon erzählt: In Beaulieu bei Laval hatten Leute aus dem Volke 1551 eine sehr primitive Bühne errichtet. Ein Dutzend junger Adliger hatten bei Jean de Launay etwas zuviel Wein getrunken und gingen, sich das Mysterium anzusehen. Einer von ihnen, ein Herr von Villedé, geriet mit einem Schauspieler, Alain Chany, in Streit, und dieser wurde so schwer dabei verwundet, daß er zwei Tage später starb. Villedé war nicht ohne Verletzung geblieben, er und seine Freunde zerhauten mit ihren Degen die Seile an den Gerüsten, zerstörten die Blätterlaube, die die Hölle darstellte, und begingen sonstige Ausschreitungen. Das Gericht war unbarmherzig: der junge Raufbold wurde zum Tode verurteilt und seine Güter eingezogen. Jean de Launay wurde später begnadigt, die andern ergriffen die Flucht.[1])

Truppen und Brüderschaften.

Stehende Schauspielertruppen sind Einrichtungen einer schon fortgeschritteneren Kultur. In England kennt man allerdings von 1464 an[2]) Berufsschauspieler, aber das sind „interluders", „players", aber keine Mysteriendarsteller.

Wir finden die Schauspieler zu Brüderschaften, — „confréries" oder „puys" — vereinigt. Die „puys Notre-Dame" spielten vorzugsweise Mirakel zu Ehren der Jungfrau Maria, wie die des Manuskripts Cangé. Man begegnet auch vorübergehenden Vereinigungen von Schauspielern, die sich nur zur Aufführung eines bestimmten Mysteriums zusammentaten, und erst von der Mitte des 16. Jahrhunderts an treten stehende und herumziehende Truppen auf.

Die Confrérien sind außerordentlich zahlreich, und alle beschäftigten sich mehr oder weniger mit der Darstellung von Mysterien. Dies ist der Fall für die von Chartres, von Rouen,[3]) Amiens, Limoges, Compiègne usw.

Eine dieser Confrérien, die der Passion in Paris, bekannt durch die berühmten Patente vom Jahre 1402, hat sich eines großen Rufes erfreut. Ihre Geschichte ist von Petit de Julleville

---

[1]) Dom Piolin, op. cit. S. 197—200.

[2]) Koch, „Shakespeare". S. 252.

[3]) Vgl. Leverdier, „Documents relatifs à la Confrérie de la Passion de Rouen", o. O. u. J.

so ausführlich behandelt worden,[1]) daß wir uns beschränken können, darauf zu verweisen. Wir haben nur das von ihm Gesagte durch einige Bemerkungen nach jüngst erschienenen Arbeiten zu vervollständigen. Wie schon Thomas,[2]) entgegen der Behauptung Petit de Julleville, sehr richtig bemerkt hat, ist durch nichts bewiesen, daß es Confrérien waren, die man 1398 in Saint-Maur findet; sicher aber haben sie 1380 ein „Mystère de la Passion" gespielt. Ein Begnadigungsbrief für einen gewissen Guillaume Langlois, der einen tödlichen Unfall während einer Vorstellung unabsichtlich verursacht hatte, erwähnt, daß dieser Langlois gebeten worden war, in der Hölle Kanonen abzuschießen, „so wie man es jedes Jahr bei diesen Spielen in Paris zu tun gewohnt war."[3])

Diese Bemerkung läßt eine schon seit langem bestehende Periodizität erkennen und setzt eine stehende Gesellschaft, die sich mit der Organisation befaßte, voraus. Das Datum 1380 rechtfertigt den Ausdruck „autrefois", dessen sich der König in dem Patente bedient, um die vor ihm von den Confrères dargestellten Mysterien zu bezeichnen.

Die Confrères waren, wie wir schon sagten, zumeist einfache Handwerker. In einer Anklagerede des General-Prokurators gegen die Darsteller des „Mystère des Actes des Apôtres" werden sie genannt: „Ungebildete und unbrauchbare Leute, die einen gottlosen Beruf haben, wie Tischler, ein Amtsdiener, ein Tapezierer, ein Fischverkäufer . . ."[4]) An einer andern Stelle wird gesagt: „Sowohl Unternehmer wie Darsteller sind unwissende Leute, Mechaniker . . ."[5])

Die Zünfte beschäftigten sich schon im 14. Jahrhundert mit der Organisation von Mysterien; unter Philipp dem Schönen stellen Weber Adam, Eva und Pilatus dar und die Gerber das Leben Renards.[6]) Doch handelt es sich hier nur um mimische Mysterien. Die Schuhmacher veranstalten eine Vorführung der Geschichte des heiligen Crépin und heiligen Crépinien; die Maurer und Zimmerleute bestellen bei Gringoire ein Mysterium Ludwig des Heiligen.[7])

In beiden Fällen handelt es sich um Feste von Schutzpatronen. Das System, Aufführungen den Zünften zu überlassen,

---

[1]) 1. Bd. Kap. XII.
[2]) Op. cit. S. 1—2. Romania, 1892, S. 607 ff.
[3]) Ibid. S. 4—5.
[4]) Petit de Julleville, 1. Bd. S. 424.
[5]) Ibid. S. 425.
[6]) Jubinal, 1. Bd. S. XXII.
[7]) Petit de Julleville. 1. Bd. S. 422.

ist also nicht so allgemein wie in England, wo, zum Beispiel in Coventry, jede Zunft die Bühne, Maschinerie und Kostüme bezahlte, die sie brauchte.[1])

Die Verteilung der verschiedenen Akte hängt, wie in den „Yorkplays", mitunter von den technischen Kenntnissen und den Requisiten ab, die die Ausführung dieser oder jener Szene des Zyklus mit sich bringt. Den Schiffsbauern fiel die Konstruktion der Arche Noah zu, den Fischern die Darstellung der Sündflut, den Gold- und Silberschmieden die der Drei Könige wegen der Kronen und Edelsteine usw.[2])

Das älteste Beispiel von zusammen reisenden Mysterienschauspielern, die also eine wirkliche Truppe bildeten, stammt aus dem Jahre 1545. In diesem Jahre durchzogen die Passionsbrüder Poitou und ließen sich am 12. Juli in Saint Maixent hören. Sie spielten 14 Tage hintereinander und zwar nach jedem Mysterium eine lustige Farce.[3]) Wir wissen nicht, ob die Schauspieler, deren Gesellschaftsvertrag vom Jahre 1544 Coyecque veröffentlicht hat, sich außer mit „moralitéz, farces et autres jeux roumains et françoys" auch mit der Aufführung geistlicher Schauspiele befaßt haben. Man kann also nicht mehr mit Petit de Julleville[4]) behaupten, daß eine Truppe im Jahre 1556 zum ersten Male öffentlich gegen Eintrittsgeld gespielt habe. Der erwähnte Kontrakt ist auch ein Jahr älter als der von Boyer[5]) genannte.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß die Darsteller als nicht Berufsschauspieler unter den lächerlichen Vorurteilen nicht zu leiden hatten, die man noch jetzt gegen Schauspieler hat. Sie taten sich einfach zusammen, um ein kleines „supplément" zu verdienen.

In dieser Anschauung ließ der Rat der Stadt London den Schauspielerberuf zu; in einer Entscheidung vom Jahre 1575 jedoch fand er es unerhört, daß Leute behaupteten, sie verdienten auf den Brettern ihr Brot und äußerte, sie möchten von nun an andre ehrenhafte und gesetzliche Künste betreiben![6])

---

[1]) „Eberts Jahrbuch", 1. Bd. S. 55.

[2]) Siehe die vollständige Liste der Zünfte und der Stücke, die ihnen anvertraut wurden, auf Seite XIX—XXVII der „Yorkplays", herausg. von Lucy Toulmin Smith, Oxford, 1885.

[3]) Clouzot, op. cit. S. 43.

[4]) „Répertoire du théâtre comique", S. 391.

[5]) Vgl. G. Lanson, „Etudes sur les origines de la tragédie", Revue d'Hist. Litt. 1903, S. 193.

[6]) Koch, „Shakespeare", S. 252—253.

Die Frauen auf der Bühne.

Man hört mitunter die Ansicht, daß, wenn die Frauen in Griechenland, Rom und England, sogar unter Shakespeare, nicht auf der Bühne erschienen sind, der Grund darin läge, daß ihr Schamgefühl zu sehr von der Rohheit der Stücke verletzt worden wäre. Dies ist ein großer Irrtum. Das Schamgefühl im modernen Sinne war bei den Alten gänzlich unbekannt. Der Grund, daß die Frauen von der Bühne fernblieben, ist also nicht darin zu suchen. Als Beweis brauchen wir nur ihr Auftreten in den Pantomimen in Rom und Frankreich zu erwähnen, wo sie schon sehr früh in den allerleichtesten Kostümen oder einfach in dem Evas erscheinen.[1])

Die wahre Ursache des Fernbleibens der Frau von der Bühne muß im religiösen Ursprung der Dramen gesucht werden. Man hat niemals zugelassen, daß Frauen sich direkt in Kultusangelegenheiten mischten. Die Religionen weihten wohl die Frauen ein, aber sie wollten sie nicht als Priester. Die Theater, die aus dem Kultus hervorgingen, bewahrten mehr oder weniger streng dieselben Grundsätze. Erst nach einer langen Entwicklung, als das Band mit der Liturgie mehr und mehr schlaff wurde, und selbst lange, nachdem es gerissen war, wurden Frauen dazu berufen, Frauenrollen zu spielen.

Die englischen Puritaner des 16. Jahrhunderts, die nicht wußten, daß diese Rollen aus einem religiösen Grunde von Männern ausgefüllt wurden, wüteten gegen diesen Gebrauch und bezeichneten ihn schlechtweg als Sodomie.[2])

Das Mittelalter hatte keine Puritaner und dachte daher auch ganz anders.

Im Jahre 1485 versah der junge Sohn eines Barbiers, Lyonard mit Namen, in Metz die Rolle der heiligen Barbara „so geschickt und andächtig, daß mehrere Zuschauer vor Rührung weinten." Er war außerdem „ein sehr hübscher Junge und glich einem jungen Mädchen." Einige Personen interessierten sich für ihn und ließen ihn studieren. Er wurde Mönch.

Und doch hatte 1468 dieselbe Stadt Metz die erste Schauspielerin in den Mysterien gesehen. Im „Jeu de Sainte Catherine" wurde die Rolle der Heiligen von einem jungen Mädchen von etwa 18 Jahren gespielt, das ohne Ermüdung 2300 Verse vortrug und „so lebhaft und erbaulich sprach, daß sie mehrere Leute zu Tränen rührte und ein Edelmann sie heiratete".[3])

---

[1]) Petit de Julleville, 1. Bd. S. 571.
[2]) Koch, op. cit. S. 261.
[3]) Petit de Julleville, 1. Bd. S. 570.

Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an sind die weiblichen Schauspieler, wie auch Petit de Julleville davon denkt, sehr zahlreich. Im „Mystère des Trois Doms“ [1]) (1508) wurden die Frauenrollen auch alle von Frauen gespielt.

Als im Jahre 1515 der Rat von Grenoble verkündete, daß die „Frauen und Jungfrauen zum Einzug des Königs auf der Bühne nicht spielen wollten“, wandte man sich an die Väter, Mütter oder Gatten und bat sie, sie möchten auf Geheiß des Stiftsherrn Pra ihre Töchter und Frauen auftreten lassen. [2])

Einer Frau wurde 1516 ihre Rolle entzogen, weil sie einen der Ratsherren beleidigt hatte, und einer anderen übertragen. Man dachte also nicht mehr daran, sie durch Männer zu ersetzen.

In Grenoble machte sich einige Jahre später, 1535, Françoise Buatier bemerkbar durch „ihre Bewegungen, ihre Stimme, ihre Aussprache, ihren Vortrag. Sie wußte die Zuschauer so zu entzücken, daß sie allgemeine Bewunderung hervorrief; ihre Grazie und Schönheit erhöhten den Reiz ihres Spieles.“ [3])

Im Norden Frankreichs erscheinen Schauspielerinnen seltener im geistlichen Drama, oder vielleicht kennen wir sie nur nicht, weil es uns an genügenden Nachweisen fehlt.

Der Kontrakt von Valenciennes (1547) stellt ein Übergangsstadium dar: die Rolle der Kurtisane Magdalena wurde Jean Le Lièvre, genannt das Kind, anvertraut, Jean de Lamyne stellte Anna, die Mutter der Jungfrau dar, Nicolas Desmaret die „Sapience“ im Streit der Tugenden, Simon Longenier die Gerechtigkeit, Jean Devis die Wahrheit im Paradiese und die Königin von Ischariot. [4])

Nur eine einzige Hauptrolle, die der Jungfrau Maria, wurde von einem jungen Mädchen, Jeannette Carahen, gespielt; ihre vier Gefährtinnen, Jeannotte Watiez, Jeannette Tartelette, Cécile Gerard und Cole Labequin, die alle Verwandte unter den Darstellern hatten, füllten dagegen nur Nebenrollen aus und werden auch nicht in der Liste der regelmäßigen Schauspieler genannt. [5])

Die Frauen sind also zu jener Zeit weit davon entfernt, nur die weiblichen Rollen zu vertreten. Man muß allerdings sagen,

---

[1]) S. CVII und 573—577.

[2]) „Trois Doms“, S. 662.

[3]) Du Rivail, „De Allobrogibus“, in P. de J, S. 570, und „Trois Doms“, S. CXVI bis CXVII.

[4]) „Contrat de Valenciennes“, Fol. 294—295.

[5]) Sie werden mit anderen Spielern unter folgender Rubrik aufgeführt: „S'ensivent les noms de aucuns joueurs lesquels n'estoient d'obligation, mais furent reprins apprès les aultres.“ Vgl. P. de J. 2. Bd. S. 148—149.

daß, wenn auch ihr Sieg allmählich gewesen, er doch deshalb nicht weniger vollständig ist und zwar in dem Maße, daß sie sogar Männerrollen spielen. Sarah Bernhardt hat die Frauen für die Ungerechtigkeiten des Shakespearschen Zeitalters gerächt.

Die Kinder auf der Bühne.

Die ersten kindlichen Schauspieler waren, wie wir schon sahen, die Chorkinder. Eine Rolle zu lernen, bildete für sie eine Zerstreuung, und der Kantor hielt sie eifrig dazu an, denn er spielte selbst gern im Mysterium mit. Es war aber für die Kleinen auch eine Einnahmequelle; die Chorkinder von Saint-Laud in Angers zum Beispiel erhielten von Jeanne de Laval 50 sous (21,50 M.) für eine vor ihr gespielte Farce.[1])

Die Rollen von Engeln waren fast immer den Kindern vorbehalten, daher wird auch in den Bühnenanweisungen das Wort „angeli" oft durch „pueri" ersetzt.[2])

Kleine Kinder waren auch im Gefolge des Herodes Antipas in Bourges; sie erschienen mit nackten Ärmen und Füßen, das Haupt mit Lorbeer geschmückt: „die einen trugen Dudelsäcke, Harfen, Lauten und andre Saiteninstrumente, die sie sehr gut spielen konnten, die andern sangen."[3])

Sie wurden endlich besonders dazu verwendet, die „Kindheiten" der Personen darzustellen. Das Mittelalter kannte durchaus keine Einheit der Zeit; es betrachtete das Drama als eine Geschichte, als einen Zyklus, und nicht als einen oder mehrere charakteristische Ausschnitte aus dem Leben einer Persönlichkeit. Daher paßt auch wunderbar auf das Mittelalter die Kritik Boileaus:

La souvent le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est barbon au dernier.[4])

Oft wird der Held im Schauspiel
nach der schlechten Weise,
Im ersten Akt noch Kind, im
letzten Akt zum Greise.

Der große Kritiker brauchte also nicht über die Pyrenäen zu gehen, um Stücke zu finden, auf die seine Worte passen. Im Grunde hat eben jedes Theater seine Ästhetik, die sich der Umgebung, den Zeit- und Ortsverhältnissen und dem Gegenstande anpaßt, aus denen es hervorgeht.

---

[1]) „Comptes de Jeanne de Laval", in Lecoy de la Marche, „Le Roy René", 2. Bd. S. 146.

[2]) Mone, „Altdeutsches Schauspiel", S. 23 Anm.

[3]) Thiboust, S. 52.

[4]) „Art poetique" 3. Kap.

Das Mittelalter will alles aus dem Leben eines Menschen wissen. Es begnügt sich nicht mit einem Ereignis aus einem reiferen Alter, es braucht „enfances“,[1]) mag es sich nun um Garin, Angier, Vivien oder Christus und die Jungfrau Maria handeln.[2]) Es hat nicht genug an der erschütternden Leidensgeschichte des Herrn, es möchte auch wissen, was hinterher geschehen ist. Das Pseudo-Evangelium des Nikodemus berichtet ihm alle Geschehnisse bei der Höllenfahrt Christi. Auch die Himmelfahrt bildet für das Mittelalter keinen Abschluß: Maria bleibt am Leben, — also muß auch das Leben der Mutter Gottes bis zum Ende verfolgt werden, und man schreibt „La mort Notre Dame.“[3]) Aber das ist noch nicht alles. Wenn die Jünger die Jungfrau begraben haben, folgt man ihnen noch in alle Länder, wo sie das Wort Gottes lehren.[4])

Ein Kind, dem man eine wenn auch noch so gut schließende Geschichte erzählt hat, wird immer fragen: „und dann — ?“ Auch der Mysteriendichter liest in den Augen der Anwesenden die angstvolle Frage: „und dann — ?“ und er beeilt sich, darauf zu antworten. Man war im 15. und 16. Jahrhundert an die langen Prosa-Erzählungen gewöhnt, in die das Epos und der Roman aufgelöst wurden, und in die man alle Bruchstücke, alle Überlieferungen, die aufzufinden waren, hineinpackte. Das Mysterium hat dieselbe Richtung verfolgt.

Da es nun aber Christus in drei Altersstufen braucht: als neugeborenes Kind, als den Knaben im Tempel und als Mann, nimmt es für die erste Altersstufe irgend eine Puppe, für die zweite einen Jüngling und für die dritte einen Mann. Denn da ein einzelner Schauspieler nicht die Fähigkeit der Verwandlung wie der Zauberer Simon besaß, konnte er allein die Rolle nicht ausfüllen.

Wir begegnen daher öfters Bemerkungen, die nun, nach dem Gesagten, verständlich werden. So im Mysterium des heiligen Ludwig[5]): „Hier soll die Person des heiligen Ludwig ein junger Mann spielen, und bis dahin ein Kind von etwa zwölf Jahren.“ „Bis dahin“ heißt bis zu dem Augenblick, wo man ihn mit Margarete, der Tochter des Herzogs von Provence, verhei-

---

[1]) Das heißt die Erzählung der ersten Taten.

[2]) Vgl. das „Evangile de l'enfance“, die Geschichte der ersten Lebensjahre Jesu; eine der Versionen stammt von Gautier de Coinci. Siehe Paris, „Manuel de la litterature francaise au moyen âge“. 2. Aufl. Paris, Hachette, 1890, S. 140—141.

[3]) Ibid.

[4]) Wie in den „Actes des Apôtres“.

[5]) Von Fr. Michel veröffentlicht. Es handelt sich hier um ein anderes, als das oben, S. 179, erwähnte Mysterium Gringoires.

raten will.[1]) Der Übergang ist etwas unvermittelt, aber, wenn auch die Natur keine Sprünge macht, so ist die Phantasie doch gern dazu bereit.

Das „Mystère du Vieil Testament“ [2]) verbirgt unter weniger genauen Ausdrücken die gleiche Umwandlung: „Ende des kleinen Joseph“ und weiterhin: „Der große Joseph fängt an.“ An einer andern Stelle heißt es: „Hier hört der kleine Samuel auf, und Eli schläft, und der große Samuel liegt am Altare.“ Wenn Abgang und Auftreten der Schauspieler nicht gut geregelt waren, was außerordentlich wahrscheinlich ist, so bewegten sich dann zwei Darsteller derselben Rolle auf den Brettern.

Man brachte selbst Kinder von 4 Jahren auf die Bühne: „Es soll ein Kind von etwa 4 Jahren auf irgend etwas sitzen, das ein Brunnenloch darstellt“,[3]) und sogar ein neugeborenes, das aber ohne Zweifel durch eine Puppe ersetzt wird. In der Bühnenanweisung zum „Vieil Testament“ heißt es: „Ein Feldbett soll da sein, wo Sarah niederkommt . . . ein neugeborenes Kind soll da sein, das Hagar trägt.“ [4]) —

Statisten.

In den stummen Personen, die das Gefolge der Könige bildeten, haben wir die ersten Statisten der mittelalterlichen Bühne zu erblicken. Die späteren Mysterien haben dann ihre Zahl noch bedeutend vermehrt.

Die genauste Angabe, in der das Auftreten von stummen Personen und Figuranten auf der Bühne erwähnt wird, befindet sich im Manuskript des Mysteriums des heiligen Martin. Der „grant turc de tartarie“, der „grant Soubdan des Indes la major“ erscheinen mit ihren Konstablern, Hauptleuten und Edlen. Am Rande des Manuskriptes findet man, offenbar von der Hand des Theatermeisters, folgende Bemerkung; „Jeder soll nach seinem Stande gekleidet sein, und sollen mit ihnen etwa ein Dutzend Leute sein, die kein Wort sprechen.[5])

Eine bessere Definition ist nicht denkbar. Statisten sind auch „die Männer und Frauen, die ihre Finger- und Ohrringe abnehmen“, um daraus das goldene Kalb zu machen,[6]) die unter die Rubrik fallen: „Hier soll eine große Menschenmenge im

---

[1]) Loco cit. S. 25.
[2]) 3. Bd. S. 43 und 47, 4. Bd. 67.
[3]) „Miracle de sainte Geneviève“, in Jubinal, 1. Bd. S. 251.
[4]) 1. Bd. S. 373.
[5]) Nat.-Bibl. Ms. Fr. 24332, Fol. 53b.
[6]) „Vieil Testament“, 1. Bd. S. 353.

Tempel sein",[1]) oder die Ritter, welche die Herzöge und Pharaonen[2]) umgeben, oder endlich die fünf oder sechs jungen Mädchen, die Rebekka begleiten.[3]) —

Tiere.

Der Esel bleibt auch im Mysterium das Lieblingstier, wie er es schon im liturgischen Drama gewesen war. Er beschnuppert mit seinem Bruder, dem Ochsen, das Jesuskind und trägt den Heiland bei seinem Einzug in Jerusalem.[4]) Die Mönche spielten hie und da noch, zum Beispiel in Bourges, die Prozession der Propheten:

Bileam auf einer reichgeschirrten Eselin ritt in den Chor und dreimal in der Kirche herum. Unterdessen sang man folgende Verse, von denen eine Strophe ganz seltsam ein berühmtes Responsorium parodiert:

Aurum de Arabia	Gold aus Arabien,
Thus et mirrham de Saba	Weihrauch und Myrrhen aus Saba,
Tulit in Ecclesia	Trug in der Kirche
Virtus asinaria.	Der würdige Esel.

Bei jeder Strophe nahm man den Refrain wieder auf:

Hez, sire asne, ça chantez,	Auf, Herr Esel, nun singe,
Belle bouche, rechignez;	Schönes Maul, jetzt schlinge;
Vous aurez du foin assez	Viel Stroh sollst du haben,
Et de l'avoine à planté.[5])	An viel Hafer dich laben.

Ein Eselführer mit seinem Grautier kommt auch im „Miracle de la Mère du Pape"[6]) vor. Wahrscheinlich ist auch, daß in andern Mirakeln gut abgerichtete Pferde auf die Bühne gebracht worden sind,[7]) oder daß sie wenigstens vor dem Bühnengerüst standen, wie es im griechischen Theater Sitte war. Auf diese Weise lassen sich auch im „Mystère de Troie" die Worte er-

[1]) „Actes des Apôtres", 1. Bd. Fol. 7b.

[2]) „Vieil Testament", 1. Bd. S. 296—399.

[3]) Ibid. 2. Bd. S. 97.

[4]) In Mone, „Passionsspiel von St. Gallen", S. 96.

[5]) Vgl. „Histoire manuscrite du Berri de Robinet des Grangiers, ancien magistrat et échevin de la ville." Veröffentl. von Labouvrie, im Anhang der „Relation usw." von Thiboust, S. 170—171.

[6]) „Miracles de Notre-Dame", veröffentl. von G. Paris und Ul. Robert für die Société des anciens textes franç., Paris, Didot, 1877, 2. Bd. S. 401 ff.

[7]) Vgl. Roy, „Les Miracles de Notre-Dame", in den „Etudes sur le Théâtre français des XIVe et XVe siècles de la Comédie sans titre, S. CXXXVII ff.

klären: „Hier steigen sie vom Gerüst herunter . . . hier steigen sie aufs Pferd.“ [1])

In der Passion von Jean Michel führt Bruammont, der ein großer Jäger ist, „seine Hunde mit sich.“ [2]) Ein Widder ist beim Opfer Abrahams nötig: „Hier soll ein Widder in einem Gebüsch sein, wo er von den Ästen an den Hörnern gehalten wird. Abraham nimmt ihn und tötet ihn.“ In demselben „Mystère du Vieil Testament“, das ebenso mit Tieren bevölkert ist, wie die „Actes des Apôtres“, „soll es Tiere geben, wie Schafe, Ziegen und andere.“ [3]) Die Arche Noah ist voll von Vierfüßern und Vögeln aller Art, und eine gut abgerichtete Taube bringt ihrem Herrn das bekannte Ölblatt als Zeichen für die Rettung.[4])

Bei der Schöpfung wurde den Zuschauern ein noch viel abwechslungsreicheres Schauspiel geboten: „Hier soll man heimlich kleine Vögel in die Luft werfen und auf die Erde kleine Gänse, Schwäne, Enten, Hühner und anderes Gevögel setzen und zwar mit den seltsamsten Tieren zusammen, die man finden kann.“ [5])

Anzahl der Schauspieler.

Es ist selbstverständlich, daß für diese riesigen Zyklen eine verhältnismäßig große Zahl von Schauspielern nötig war, obwohl viele von ihnen mehrere Rollen spielten. Daher werden für 491 Personen im „Mystère des Actes des Apôtres“ weniger als 300 Schauspieler verzeichnet.[6])

Im Mysterium des hl. Martin brauchte man für 152 Personen 120 Darsteller.[7])

In Valenciennes[8]) waren mehr als 100 Rollen mit etwa 72, in Romans 1509 96 mit 71 Schauspielern besetzt.[9])

Die Frankfurter Passion erwähnt 259 Personen,[10]) die von Gréban 490, also fast ebensoviel wie die „Actes des Apôtres.“

Um aber dieses Übermaß von Personal zu vermeiden, vertraute man, besonders im Anfang der Entwicklung des geistlichen

---

[1]) Jean Millet, „Mystère du siège de Troie“ (Kgl. Bibl. in Brüssel Ms. 10194 Fol. 67a und 70a). „Da steigen Helena und die andern herunter und gehen auf das Gerüst hinauf.“

[2]) Fol. 5b.

[3]) „Vieil Testament, 2. Bd. S. 67 u. 191.

[4]) Ibid. 1. Bd. S. 252.

[5]) Ibid. 1. Bd. S. 26.

[6]) Girardot, „Mystère des Actes des Apôtres“, Paris, Didron, 1854. S. 9.

[7]) Petit de Julleville, 2. Bd. S. 72.

[8]) „Contrat de Valenciennes“, P. de J., 2. Bd. 144—152.

[9]) „Trois Doms“, S. 593—597.

[10]) Du Méril, S. 69, Anm. 4.

Schauspiels, die verschiedensten Aufgaben ein und derselben Person an. So ist Malquin in der Passion der hl. Genoveva ein richtiger Me. Jacques, das heißt ein Mädchen für alles. Er spielt zuerst die traditionelle Rolle des Dieners des Kaiphas, was ihn nicht hindert, vorher der Diener Simons zu sein; dann stellt er etwas später mit Vivant die Judenmenge dar. Er ist ferner der von der Synagoge bestochene falsche Zeuge, verkauft das Feld Haceldama und wird mit Aquin zusammen beauftragt, Jesus abzuführen und stäupen. Man sieht also hier das fortwährende Bemühen, Schauspieler zu sparen.[1]) —

Verteilung der Rollen.

Man achtete, besonders vom Ende des 15. Jahrhunderts an, sehr darauf, daß die Rollen unter diese Gelegenheitsschauspieler auch nach ihrer Fähigkeit verteilt wurden. In Seurre übernimmt der Bürgermeister selbst, von drei Beisitzern unterstützt, diese wichtige Aufgabe.[2]) Für die Aufführung der „Actes des Apôtres" in Paris 1540 rief ein „Cry" alle, die bereit waren, auf, sich „am Tage des Festes des hl. Etienne im Aufführungssaale einzufinden". Dort „saßen die Beamten, um die Stimme jeder Person zu prüfen." Dieser Aufruf fand allgemein Anklang.

Eine ähnliche Kommission gab es bekanntlich auch in York. Die Zünfte hatten, nach dem Wortlaut des öffentlichen Aufrufes, „gut gekleidete und deutlich sprechende Spieler" zu stellen.

Von 1476 an hatte der Rat dieser Stadt beschlossen, „daß man alle Jahre im Frühling vier der geschicktesten und fähigsten Schauspieler der Stadt vor den Bürgermeister rufen solle, damit sie alle Spieler auf Stimme, Vortrag und körperliche Fähigkeiten hin prüften und entschieden, welche die brauchbarsten wären."[3])

Verpflichtungen der Schauspieler.

Die Verpflichtungen der Spieler sind mit einer solchen Genauigkeit im „Contrat de Valenciennes"[4]) beschrieben, daß man sie nur zusammenzufassen und auf andre Örtlichkeiten auszudehnen braucht, wo ähnliche Feste gefeiert wurden:

Alle Darsteller müssen sich durch Eid vor einem Notar verpflichten, an den vom Intendanten festgesetzten Tagen zu spielen, außer im Krankheitsfalle.

Jeder Darsteller hat:

---

[1]) Vgl. den Artikel von Jeanroy im „Journal des Savants", Sept. 1906, S. 10.
[2]) Vgl. Jubinal, 1. Bd. S. XLIV.
[3]) Vgl. „Yorkplays ...", S. XXXII.
[4]) Petit de Julleville, S. 149 ff.

Alle Rollen zu spielen, die er bekommt; sich an den bestimmten Tagen und Stunden zu den Proben einzufinden. Ohne genügende Entschuldigung Fehlende haben 3 „Patars" (Heller) Strafe zu zahlen.

Um 7 Uhr morgens im Theater zu erscheinen, um an Spieltagen zu proben, unter Androhung einer Strafe von 6 Hellern; Mittags, bereit zum Anfang, auf der Bühne zu sein, gegen 10 Heller Strafe.

Allen Spielern ist verboten, sich in die Angelegenheiten der Organisatoren zu mischen und sich gegen ihre Beschlüsse aufzulehnen. Die Höhe der Strafe bei Zuwiderhandlung konnte der Intendant bestimmen.

Kein Spieler darf die Kulissen verlassen ohne Erlaubnis des Regisseurs und genügende Entschuldigung, gegen 10 Heller Strafe.

Kein Spieler darf sich an den Eingang stellen und Geld einnehmen. Dieses Amt steht allein den vom Intendanten bestimmten Personen zu. Strafe: 6 Heller.

Jeder Spieler hat beim Empfang einer Rolle einen Golddukaten zu den Kosten der Aufführung beizutragen. Er hat dafür Anrecht auf einen Teil des Gewinnes. Gleichzeitig ist es aber eine Sicherheit für Geldstrafen, die ihn treffen könnten.

Die Spieler dürfen an Vorstellungstagen weder vor, während oder nach der Aufführung an einer verbotenen Versammlung oder an Trinkgelagen teilnehmen; sie haben sich mit den Speisen und Getränken zu begnügen, die ihnen die Unterintendanten sofort liefern.

Sie haben ihre Streitigkeiten vor die Intendanten zu bringen und nicht vor das Gericht, gegen 10 Heller Strafe.

Spieler, die den oben erwähnten Golddukaten nicht zahlen wollen, haben sich mit dem zufrieden zu geben, was ihnen die Intendanten am Schlusse der Aufführung freiwillig auszahlen.

Der Gewinn wird in zwei gleiche Teile geteilt: der eine gehört den Intendanten, Spielern und Verwaltern im Verhältnis zu ihren Beiträgen, der andere wird unter Spieler und Verwalter nach Maßgabe ihrer Pflichten und Wichtigkeit ihrer Rollen verteilt. Das Urteil darüber steht den Intendanten zu.

Wenn ein Darsteller eine Rolle angenommen hat und weigert sich dann, sie zu spielen, kann er körperlich gezüchtet und seine Güter eingezogen werden.[1])

Hätte man die Durchführung dieser Bestimmungen überall genau genommen, würden Vorfälle wie folgender, der fast die

[1]) Diese letzte Bestimmung steht am Anfang des Kontraktes.

Aufführungen von 1535 in Grenoble in Frage gestellt hätte, vermieden worden sein: Pierre Duchichard, Doktor der Rechte, hatte die Rolle des Jesus umsonst übernommen. Plötzlich, nach fünf Monaten Proben, erklärte er, sie nicht spielen zu wollen. Großes Entsetzen. Der Statthalter der Dauphiné und der Rat der Stadt richteten eine Eingabe ans Parlament, um den widerspenstigen Darsteller unter Androhung der Folgen zu zwingen, seine Rolle wieder zu übernehmen.[1]) —

Gehalt der Darsteller.

Wir sahen eben, wie die Einnahmen in Valenciennes verteilt wurden; leider aber erfahren wir aus dem Kontrakt nicht, wieviel jeder täglich erhielt. Er sagt uns nur ganz allgemein, daß der Reingewinn, etwa 2520 M., von den Intendanten unter die Organisatoren und Spieler im Verhältnis ihrer Rollen verteilt wurde.

Auf jeden Fall entschädigte er kaum für die Mühe und die zahlreichen Arbeitstage, die jene „artisans mécaniques“ oder Handwerker, wie wir heute sagen würden, aufwendeten.

Denn man muß auch bedenken, daß die Darsteller sich ihre Kostüme und sonstigen Sachen selbst beschaffen mußten, und in dieser Hinsicht stellte man manchmal ungeheure Anforderungen.[2])

Im Jahre 1562[3]) wollte eines Tages der Schauspieler Le Chevalier, der den Pilatus geben sollte, alle Rouener durch einen ungeheuren Luxus in Erstaunen setzen; er bestellte bei einem gewissen Souldain einen wunderbar geschmückten Thron. Aber nach der Vorstellung kam das dicke Ende: Souldain verlangte 30 Pfund und nach Prüfung durch Sachverständige verurteilte der Schatzmeister den Pilatus, die Kosten seiner Eitelkeit zu tragen.

In England waren die Schauspieler in den „pageants“ kaum vorteilhafter daran, als ihre Kollegen in Frankreich. In Coventry erhielt Pilatus 4 sh., Herodes 3 sh. 4 p. und Christus nur 2 sh.

Man stellte auf der Bühne oder in den Kulissen gedeckte Tische auf, wo die Verfasser, Darsteller und Beamten sich einzeln oder zusammen erfrischen konnten. Dort verkaufte man Wein, Bier („forte“ oder „petite“) und konnte sich sonst alles verschaffen, was nötig war, um zu „rechyner“ (essen). Alte und

---

[1]) „Trois Doms“, S. CXVI.

[2]) Über die Kostüme der Schauspieler siehe S. 192 ff.

[3]) Vgl. Leverdier, 1. Bd. S. LVIII.

Junge, Männer und Frauen erhielten dazu 18 d., etwa 1,20 M. Die Kinder mußten sich mit 30 Pf. begnügen.

In Romans bot man nach jeder Vorstellung den Spielern Kuchen, Wein und Früchte an.[1])

In England war man noch freigiebiger: nach der Aufführung bekamen die ersten Rollen Kalbfleisch, Gänsebraten, Bier und Wein.[2]) —

Stellung der Schauspieler auf der Bühne.

Wenn die Darsteller nicht zu spielen hatten, so verschwanden sie sehr oft nicht in den Kulissen, wie in den modernen Theatern, sondern warteten, auf links und rechts stehenden Stühlen sitzend, geduldig ab, bis sie wieder an die Reihe kamen. Das Publikum kümmerte sich ebenso wenig darum, als es sich jetzt darüber aufregt, wenn Königinnen und Helden von Opern einem Ballet beiwohnen.[3])

Diese Sitte rief die Ironie Scaligers heraus: „Die Personen gehen niemals ab; die, die schweigen, sind angeblich nicht da, und das ist furchtbar lächerlich; der Zuschauer weiß, daß man ganz gut versteht, während man so tut, als ob man nicht hören könne, was ein anderer von einem sagt, als ob man nicht da wäre, wo man ist."[4])

Wir finden in den Texten häufig Angaben wie diese: „Jeder geht zu seinem Sitze",[5]) und das ist ganz wörtlich zu verstehen. In England war man zum Teil weniger sorglos und ließ die Schauspieler hinter einem Vorhang verschwinden.[6])

In Deutschland wieder blieben die Personen auf der offnen Szene. Die Nichtspieler trugen den charakteristischen Namen „Statisten". So läuft zum Beispiel in dem deutschen Mysterium der Auferstehung[7]) ein Bote von einem zum andern, bis er den Gesuchten gefunden hat; diese szenische Ungeschicklichkeit rief eine sehr komische Gestikulation hervor.

Die Darsteller verließen nach der Vorstellung den Schauplatz gewöhnlich in Gruppen, oft auch in einem Zuge, und zwar vorn über die Bühne.

---

[1]) „Trois Doms", S. LI.

[2]) „Eberts Jahrbuch", 1. Bd. S. 60.

[3]) Vgl. P. Paris, S. 6,

[4]) „Poétique de Scaliger", 6. Buch, 2. Kap. in Brandl, op. cit. S. XXI.

[5]) Vgl. „Vieil Testament". 1. Bd. S. 144.

[6]) Vgl. „Pride of life" (1. Hälfte des 15. Jahrh.) in Brandl, S. XIX.

[7]) Mone, „Altdeutsches Schauspiel", 1841, S. 22. In der Passion von Donaueschingen (Mone, S. 158) bleibt der Schauspieler auf seinem Platze, „donec ordo eum tangat." Die „Frankfurter Dirigierrolle" hat die Ausdrücke „surgat a loco suo."

Ausgenommen sind nur gewisse Personen, zum Beispiel die, die am nächsten Tage in der Vorhölle eingeschlossen sein mußten: „Hier gehen alle Spieler ab, ausgenommen die Seelen Jesu und der in der Vorhölle Eingeschlossenen. Diese sollen sich erst am nächsten Tage zeigen, wenn sie aus der Vorhölle zu kommen haben und sich jeder wieder auf seinen Sitz auf der Bühne zu setzen hat."[1]) Das Mysterium Ludwigs des Heiligen sieht den Fall vor, wo Personen während einer Pause das Kostüm wechseln müssen: „Alle, die zwei Rollen zu spielen haben, sollen sich auf einem besonderen Gerüst hinter einem Vorhang umziehen, ohne daß man sie sehe, und sollen fix und fertig wieder auf ihren Sitzen sein, wenn man wieder anfängt." —

Die Kostüme.

Für das 14. Jahrhundert geben uns bei dem allgemeinen Schweigen der Texte über die Kostümierung der Schauspieler allein die Miniaturen der Manuskripte einige Auskunft. So war es Roy[2]) möglich, mit Hilfe der Kostüme auf Miniaturen des Manuskriptes 579 von Besançon, das ein Mysterium „Le jour du Jugement" enthält, zu bestimmen, aus welcher Zeit dieses Schauspiel stammt.

Die Soldaten, die beim Publikum sehr beliebt waren, hatten Helme mit Flügeln und trugen eine Art Schwert, genannt „malchus", die Axt, „Beinschienen und gefährliche Stöcke, um Helme und Hauben damit zertrümmern zu können", wie Froissart sagt. Die Ritter zu Fuß hatten eiförmige Mützen oder Helme aus Drahtgeflecht, die die Schläfen schützten. Am Körper trugen sie Panzerhemden, die bis in die Mitte der Schenkel heruntergingen, und hielten in der Hand lange Lanzen. Man sieht dies am besten auf einer Miniature von der Kreuzigung, die der Graf Durien Jean Fouquet zuschreibt.[3]) Der Teufel Enguignart hat einen blauen Trikot mit roter Kapuze; er verkörpert etwa den Gecken seiner Zeit. Als Zeichen der Vornehmheit sind auch die Hängeärmel seines Gewandes mit Hermelin besetzt und fallen fast bis auf die Erde. Dies war die Mode im Mittelalter, und die langen Ärmel der Talare der französischen Rechtsanwälte sind noch ein Überbleibsel davon. Diese falschen Ärmel sind am Handgelenk durchbrochen und lassen das malvenfarbige

[1]) Ms. der „Résurrection", Jean Michel zugeschrieben. Nat.-Bibl, Ms. fr. 972.

[2]) E. Roy, „Le Jour du Jugement", Paris, Bouillon, S. 116—118.

[3]) Siehe Durieu, „Deux miniatures inédites de Jean Fouquet", Bull. et Mémoires de la Soc. Nat. des Antiquit, de Fr. 7. Serie, 1. Bd. 1900.

Wams sehen. Die andern Teufel sind weniger elegant und gewöhnlich nur schwarz oder rot geschminkt; ihr Rückgrat läuft in einen Schwanz aus, und mit den Gabeln, die sie gegen ihre mit schreienden Farben bemalten Schilde schlagen, bringen sie einen betäubenden Lärm hervor.

Eine noch wertvollere Urkunde für die Geschichte des Kostüms im Theater und bürgerlichen Leben unter Karl VI. ist der berühmte Terenz des Arsenals.[1]) Die Miniaturen darin stellen die unwahrscheinliche Mannigfaltigkeit der Haartrachten, nicht zur Zeit des großen lateinischen Komödiendichters, sondern am Hofe der eitlen Isabella von Bayern dar. Da sieht man hohe, spitz oder kegelförmig zulaufende Kopfbedeckungen fast ohne Krämpe, Pelzmützen und Kappen in hundert verschiedenen Formen, mit langen Schwänzen, die über den Rücken herunterfallen und auf der Erde schleppen. Ferner Frauenhüte, weiße Kopf- und Busentücher, die in zierlichen Falten über die Schultern fallen, eigentümliche Schmuckstücke, rot bei den Frauen aus dem Volke, schwarz, rosa oder blau bei den Edelfräuleins und Bürgermädchen, die in zwei riesigen Hörnern auf jeder Seite des Kopfes bestehen, daß „wenn sie die Schwelle eines Zimmers überschreiten wollten, sie sich zur Seite beugen mußten." [2]) Bestätigt wird dies durch die Tatsache, daß Isabella von Bayern die Türen zu ihren Gemächern in Vincennes vergrößern lassen mußte. Ein Rock, lang oder kurz, in Form eines großen offnen Mantels für die Frauen und einer Tunika für die Männer, sticht besonders hervor.

Er ist mit Hermelin gefüttert, und die Gürtel der Männer zieren kostbare Steine; ihre Beine stecken in zweifarbigen Pluderhosen, das heißt ein Bein rot, das andre gelb. Oft nahm man bis sechs verschiedene Farben für ein Kostüm. Die Stoffschuhe haben meist hochgebogene Spitzen und mitunter auch vorn ein Glöckchen daran.[3])

Für das 15. Jahrhundert dürfen wir uns nicht mehr auf Vermutungen oder Miniaturen beschränken, da man sich auf sie wegen der Fantasie des Künstlers nicht verlassen kann.

Es ist falsch, wenn man, wie sogar Petit de Julleville[4]) tut, behauptet, daß „bis zur Renaissance die Verfasser oder Veranstalter von Mysterien gar nicht das Streben nach Lokalfarbe

---

[1]) Bibliothek des Arsenals Ms. 664. Vgl. die Analyse von Henri Martin im „Bulletin de la Société d'Histoire au Théâtre", Nr 1. Paris, Schmidt, 1902.

[2]) Worte eines Zeitgenossen, Juvénal des Ursins, zitiert von Rog, op. cit. S. 117.

[3]) Vgl. Vanderkindere, „Le siècle des Artevelde", Brüssel, Lebègue, 1879, S. 391, wo diese Zeit ganz wunderbar wiederauflebt.

[4]) „Les mystères", Paris, Hachette, 1880, 1. Bd. S. 57.

oder Wahrheit in der Inszenierung gehabt hätten." Das Streben war wohl vorhanden, aber es fehlte an den nötigen Unterlagen: Wenn die Jungfrau und die Marien als Nonnen des Mittelalters auftraten, wenn der jüdische Hohepriester eine blaue Mütze, einen weißen Kragen und eine rote Toga trug, so war das ein Versuch von „Lokalfarbe", der allerdings nicht gelungen ist; wenn die römischen Soldaten Beinschienen aus blauem Stahl oder vergoldetem Kupfer und Armschienen[1]) trugen, so kommt das daher, daß die Organisatoren, deren Wissen ebenso beschränkt war, wie das der Maler, überzeugt waren, daß die Römer und Juden wirklich so gekleidet gewesen, wie sie es sich dachten. Außerdem stritt in ihnen das Verlangen, es richtig zu machen, mit dem, glänzend zu inszenieren, um die Religion besser zu ehren. In der Passion von Donaueschingen erscheint eine symbolische Person: Judäa, die nach der Sitte mit „Christiana" streitet, „nach jüdischer Mode" gekleidet, wie die Bühnenanweisung sagt. Nach diesen Nachweisen und anderen, die wir noch anführen könnten, ist also wohl nicht zu leugnen, daß man auf Echtheit des Kostüms bedacht war, wenn auch dieses Streben von ungenügenden Kenntnissen schlecht unterstützt wurde.

Gott ist auf seinem Throne als Kaiser oder Papst gekleidet, hat eine Krone oder die Tiara auf dem Haupte, in der Linken die Weltkugel und in der Rechten ein Szepter.[2]) Wenn sich Jesus hinter der Dekoration, die das Gebirge darstellt, umgezogen hat und dann auf dem Berge Tabor seinen Jüngern wieder erscheint, trägt er „das weißeste Gewand, das es geben kann, und Gesicht und Hände sollen goldbraun sein. Und eine große strahlende Sonne hinter ihm."[3])

Diese Sonne ist der Heiligenschein auf bildlichen Darstellungen. Bei der Folterung durch die Henkersknechte des Herodes ist das weiße Gewand, das man ihm anlegt, das der Narren. So befiehlt Herodes:

„Prens l'abillement *D'un de mes foulz, qui soit bien simple."*	„Nimm das Gewand Eines meiner Narren, das recht einfach ist."

Gragnart nimmt ein weißes Gewand und zieht es Christus über ein Purpurkleid. Jesus hat außerdem „hinten eine Kapuze, die bis zur Wade hinabreicht, und einen weißen Gürtel."[4]) Das

[1]) Vgl. die Miniaturen der Ausgabe der „Passion" von Jean Michel auf Velin, Paris, Vérard, 1490. Nat.-Bibl. Inkun. Y. K. 350.

[2]) Bapst, „Essai sur l'histoire du théâtre", Paris, 1889.

[3]) Jean Michel, „Passion", 1. gotische Ausgabe.

[4]) Ibidem.

erwähnte Purpurkleid jedoch ist die eigentliche Kleidung des Heilands und versinnbildlicht das vergossene Blut.

„Qui est celuy dont la vesture	„Wer ist der, dessen Kleid
Est tainte de rouge tainture.“[1])	Mit roter Farbe ist gefärbt?“

rufen die Engel, die ihn bei seinem Eintritt ins irdische Paradies begrüßen. Wenn die Malereien in der Kirche Saint-Martin zu Connée wirklich, wie Pottier behauptet,[2]) nur eine Wiedergabe des in Laval gespielten Dramas sind, so wären wir recht gut über die Kostüme im „Mystère de sainte Barbe“ unterrichtet. Die Heilige, eine Königstochter, hat das mit Hermelin verbrämte scharlachrote Kleid mit reichverziertem Ausschnitt der vornehmen Frauen des 15. Jahrhunderts an, ein zu reiches Gewand, das sie in der Folgezeit mit einem einfachen grünlichen Kleide vertauscht. Nach Malereien, die, wie es scheint, von dramatischen Vorstellungen angeregt sind, müssen wir auch die ungenügenden Nachweise über die Kostüme der Männer aus dem Volke ergänzen. Der Totengräber, der die heilige Barbara begräbt, hat einen Strohhut mit aufgeschlagener Krämpe auf und trägt enganliegende Hosen, weiße Gamaschen und schwarze Holzschuhe. Die Henker der heiligen Apolline erinnern mit ihren halb-gelben, halb-grünen Hosen an die Ratsdiener, deren Kostüm sich lange noch erhielt. So stellt sie uns die angeführte Miniature dar.[3]) Der Aussätzige, diese Plage der mittelalterlichen Gemeinden, läuft über die Bühne und läßt seine Glöckchen ertönen,[4]) die alle furchtsamen Menschen von ihm fernhalten sollen. Er trifft auf Bettler, die in Lumpen gehüllt, herumhocken, ihre jämmerlichen Klagen ertönen lassen oder mit schlechten Witzen das Publikum erheitern.

Betrachten wir nun das Paradies. Gabriel ist in weiß gekleidet und sein Gesicht rot geschminkt, während Seraphin, ebenfalls geschminkt, ein purpurnes Gewand an hat.[5]) Auch Verkleidungen sind schon sehr beliebt: Satan, der Jesus in der Wüste versucht, verschwindet einen Augenblick, um als Einsiedler, dann als Doktor, endlich in königlicher Kleidung wiederzukommen. Damit das Publikum sich nicht irren konnte, kam es zum Beispiel in flämischen Moralitäten vor, daß die verkleidete Person

[1]) „Mystère de la Résurrection“, Jean Michel zugeschrieben. Vgl. S. 105.

[2]) „Vie et histoire de Madame sainte Barbe“, Laval, 1902.

[3]) Gruyer, „Les quarante Fouquet“, in Pottier, op. cit. S. 77.

[4]) Ms. 657 von Chantilly, S. 21b.

[5]) „Résurrection“, Jean Michel zugeschrieben. Ms. fr. 972. Die Inkun. ist weder die Wiedergabe des Ms. von Chantilly, noch des Ms. 972 der Nat.-Bibl., die wir Fol. 42b und 53b anführen.

ein Schildchen trug. Dies geht aus dem von Logeman[1]) veröffentlichten Texte eines Brüsseler Manuskriptes hervor. „Cleyn Betrauwen" (Klein Vertrauen) ist am Ende so gewachsen, daß es „Perfect Geloof" (Ganzer Glaube) geworden ist. Seine Frau nun wundert sich über den neuen Namen, der an seinem Hut geschrieben steht:

„Wat nu, man? Wat huet is dit en wat staet er aangevast?
Hier staet dal der best „Perfect Geloof" gescreven."

„Was nun, Mann? Was hast Du für einen Hut und was steckt daran?
Hier steht ja doch "Perfect Geloof" geschrieben!"

Mitten in der Leidensgeschichte Jesu Christi sehen wir sogar der Toilette der wollüstigen Maria Magdalena zu, die sich mit Rosenwasser und einem feinen Linnen wäscht und sich schminkt. Dann fragt sie ihre Dienerin Perusine, was man von ihr denken würde. Und diese antwortet ihr:

„Je croy qu'au monde n'y a femme	„Ich glaube, es gibt auf der Welt keine Frau,
Qui ait plus d'amignonnements."	Die lieblicher wäre als Du!"

Darauf Magdalena:

Suis-je assez luisante ainsi?	Bin ich so glänzend genug?
Perusine.	*Perusine.*
Très.	Sehr.
C'est une droite image escripte.	Es ist ganz wie ein Bild.
Magdalena.	*Magdalena.*
Et ma tocquade?	Und mein Kopfputz?
Pasiphée.	*Pasiphea* (eine andre Dienerin).
A la polite.	Ist sehr elegant.
Magdalena.	*Magdalena.*
Mes oreillettes?	Meine Ohrgehänge?
Perusine.	*Perusine.*
A la mode.	Nach der Mode.

Die Kokette will nach der letzten Mode gekleidet sein und befiehlt ihren Frauen, Wohlgerüche umherzustreuen. Mit einem tollen Leichtsinn ruft sie dann aus:

„Je vueil qu'on me suive à la trace."[2])	„Ich will, daß man meinen Spuren folge!"

[1]) „Vlaamse School", März 1901, S. 73. Das Manuskript trägt die Nummer 2169, Fol. 12 a.

[2]) Jean Michel, „Passion", Inkunabel.

Trotz des Eindringens dieser weltlichen Elemente zögert die Geistlichkeit von Rouen nicht, einen Bischofsstab, Schmuck und Tuniken für die Engel zu leihen.[1]) Häufiger allerdings müssen sich die Schauspieler „habillements honnestes", das heißt zu ihren Rollen passende Kostüme, selbst verschaffen.[2]) Wenn sie es nicht taten, hatten sie bis 10 Dukaten Strafe zu zahlen.[3]) In Chalons-sur-Marne waren 1507 die reichen Einwohner verpflichtet, die armen Darsteller zu kleiden.[3]) Diese Kostüme waren kostspielig, wenn man nach den 10 Golddukaten urteilt, die ein Schneider 1456 für Kostümierung der Personen in der „Résurrection" in Angers erhielt.[4])

Das alles sind aber noch Kleinigkeiten im Verhältnis zu den Summen, die man im 16. Jahrhundert ausgab. Jacques Thiboust[4]) hat uns für die „Actes des Apôtres" eine sehr ins Einzelne gehende Beschreibung gegeben, es ist die einzige Urkunde für das Studium der Kostüme im 16. Jahrhundert. Alle Personen entfalten da einen ungeheuren Luxus. Die 62 Jünger haben Gewänder aus Sammet, roter Seide und Damast, und sind dabei im „état de simplicité"![5]) Die Mitra des Kaiphas ist aus dunkelrotem Satin, ringsherum mit orientalischen Perlen verziert und übersät mit Rubinen, Diamanten, „Balais",[6]) Topasen, Saphiren usw.[7]) Die Königin Dampdeomopolys trägt unter anderen außerordentlich wertvollen Schmuckstücken einen Besatz aus Edelsteinen, Rubinen und Diamanten im Werte von 2000 Dukaten.[8]) Und wir wissen, wie Didron bemerkt, nach Prunkgewändern auf bildlichen Darstellungen des 16. Jahrhunderts, daß der Erzähler da nicht übertrieben hat.[9]) Man brauchte wirklich Damast, Seide, Taffet, Sammet und Crêpe für die feierlichen Kostüme, wie sie die Schauspieler in Bourges trugen. Grau, violett, weiß, rot, blau, orange, lohfarben, grün, — so vereinigten sich die Stoffe zu einem buntschimmernden Farbenbild. Ein einfacher Ritter[10]) reitet auf einem Rappen mit weißseidener Satteldecke. Er hat eine kurze Jacke aus karmoisinrotem, gold-

[1]) „Mystère de l'Incarnation et de la Nativité", 1. Bd. S. LII.

[2]) In Châlons-sur-Saône 1497. Vgl. Petit de Julleville, op. cit. 1. Bd. S. 379.

[3]) Petit de Julleville, op. cit. S. 379.

[4]) „Comptes de la ville d'Angers", in G. Macon, „Note sur le Mystère de la Résurrection attribué à Jean Michel", Paris, Techener, 1858.

[4]) Thiboust, op. cit. S. 29.

[5]) Eine Art Rubin.

[7]) Thiboust, op. cit. S. 36.

[8]) Ibid. S. 45.

[9]) Baron de Girardot, „Mystères des Actes des Apôtres", Paris, Didron, 1864, S. 5 Anm.

[10]) Thiboust, op. cit. S. 47.

bestickten Satin an, die mit einem golddurchwirkten Tuch gefüttert ist, das am Ärmelaufschlag hervorkommt. Die Kinder sind bescheidener angezogen: die im Gefolge des Herodes mitgehen, sind barhäuptig und barfüßig und haben auf dem Kopfe einen Lorbeerkranz; ihr kleiner Körper steckt in einer Jacke aus blauem Taffet.[1])

Die Kostüme der Frauen, und besonders der Königinnen, übertreffen an Glanz alles nur Denkbare. Die Gemahlin des Herodes hatte ein Kleid aus rot-lila Sammet mit geschlitzten Ärmeln, unter denen ein Futter aus Goldstoff hervorsah. Darüber trug sie einen purpurseidnen Mantel, der mit Silberstoff gefüttert war. Eine schwarzsamtene Haube, mit Perlen bestickt, und Schuhe aus demselben Stoffe, mit einem eingefaßten Saphir an der Spitze, brachten einen düsteren Ton in die Farbensinfonie der leuchtenden Stoffe und schimmernden Steine.[2]) Satan war nicht weniger auffällig in karmoisinroten Sammet gekleidet. An einigen Stellen war er „komisch als Arzt verkleidet“[3]) oder noch häufiger, von kleinen Teufeln gefolgt, „die um die Schulter Wolfs- und Kalbsfelle trugen, die mit Schafspelz besetzt waren. Über den Kopf hatten sie Hammelschädel und Ochsenhörner, an denen große Kuhglocken und Maultierglöckchen hingen und einen fürchterlichen Lärm machten.“ So beschreibt uns Rabelais die Genossen des Dichters Villon in der Passion, die er in Saint-Maixent aufführen ließ.[4]) Im „Vieil Testament“[5]) hat der Teufel bei der Verführung Evas eine Schlangenhaut und das Gesicht eines jungen Mädchens.

Dieses Kostüm ist nicht frei erfunden, es entspricht der Beschreibung des Beda und des Petrus Comertor in seiner Kirchengeschichte:[6]) „Gott wählte in der Tat eine gewisse Schlangenart, wie Beda sagt, die das Gesicht einer Jungfrau hatte, denn gleich und gleich gesellt sich gern.“ Diese Begründung: „quia similia similibus applaudunt“ entbehrt nicht eines gewissen Reizes.

In Bourges sind der Blinde und sein Diener in graue und rote Seide gekleidet, der Gichtbrüchige in buntfarbigen Taffet,

---

[1]) Ibid. S. 52.

[2]) Diese Darstellungen sind wortgetreu den Berichten eines Zeitgenossen entnommen. Vgl. Thiboust, op. cit. S. 53—54.

[3]) In der „Vengeance et destruction de Hierusalem, par personnages, exécutée par Vespasien et son fils Titus. Imprimé à Paris en 1519, en vente chez Alain Lotrian.“ Nat.-Bibl. Inkun. Fol. 42.

[4]) Rabelais, „Oeuvres“, 4. Buch, 13. Kap. Paris, Garnier.

[5]) 1. Bd. S. 54.

[6]) Migne, „Patrologie“, 198. Bd. S. 1072. Vgl. Rog, Revue Bourguignonne, 1906. Nr. 3.

Lahme, Fieberkranke und Bettler ebenfalls in Seide, „schöner, als es zu ihrem Stande paßte.“[1]) In andern Gegenden jedoch waren die Kostüme der Bettler und Hirten realistischer. Die ersteren haben auf den rohen Miniaturen des Passionsmanuskriptes von Valenciennes eine lange gelbe Tunika an, die bis zu den nackten Knien reicht, und auf dem Kopfe eine bunte Mütze in rohen Farben;[2]) die Hirten haben ebenfalls nackte Knie und Wadenstrümpfe; ein weicher Filzhut, ähnlich einem Tyrolerhut, und ein kurzes, über die Schultern geworfenes Mäntelchen vervollständigen das Kostüm.

Wir können hier nicht alle Haartrachten, alle die edelsteinbesäten Hauben, die Sammetmützen und Seidenmäntel beschreiben, von denen Thiboust in seinem Werke spricht.[3])

Wie weit aber bleibt zu dieser Zeit Spanien hinter Frankreich zurück! Cervantes erzählt, daß sich das ganze Handwerkszeug eines „maëstro de comedias“ in einen Sack verschließen ließ. Es bestand aus drei oder vier weißen Fellröcken, die mit Kupferstückchen verziert waren, ebensoviel Bärten, Perrücken und Kniehosen.[4])

Perrücken und falsche Bärte waren natürlich auch den „meneurs de jeu“ des französischen geistlichen Schauspiels bekannt. Der König Dampdeomopolys hatte nach jüdischer Mode eine Perrücke mit langen Haaren.[5]) Christophe Loyson, ein Maler aus der Vorstadt Saint-Marcel bei Paris, mußte den Organisatoren des Mysteriums in Plessy-Picquet die Diademe für Gott den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist, sowie Perrücken, Haare, Bärte und Wolken liefern, außerdem aber auch die Farben für die Gewänder der Teufel, für das Paradies und die Hölle beschaffen.[6]) Wenn die Lieferung der Kostüme, wie hier, in einem Kontrakte vorgesehen war, mußten die Schauspieler, wie im 15. Jahrhundert, sich auf eigne Kosten kleiden.

Die Aufstellung der Kosten für das „Mystère des Trois Doms“,[7]) die sonst so genau und ausführlich ist, enthält in der Tat keinen Posten dieser Art. Nur die Kostüme für die Puppen sind darin verzeichnet. Nach der Aufführung versteigerte man diese Kleider, die Requisiten und die Holzteile der Bühne. Die

---

[1]) Thiboust, op. cit. S. 25.

[2]) Nat.-Bibl. Ms. fr. 12536. Fol. 29b. Vgl. Tafel VI.

[3]) Thiboust, op. cit.

[4]) Morice, op. cit. S. 289.

[5]) Thiboust, op. cit. S. 44.

[6]) Dies sind die Bestimmungen seines Kontraktes, der notariell beglaubigt ist. Vgl. Coyecque, 1. Bd. Nr. 1780.

[7]) Gespielt in Romans im Jahre 1509 und veröffentlicht von E. Giraud und Ul. Chevalier, Lyon, Brun, 1887.

Geistlichkeit fuhr fort, Chorrock und Stola für Gott den Vater zu leihen, unter der Bedingung, daß die Spiele nicht zu anstößig waren. Dies ist, wie uns Rabelais[1]) berichtet, zum Beispiel auch in Brüssel Brauch gewesen.

Eine Frage, und sicherlich die interessanteste, bleibt noch zu untersuchen: die des Strebens nach Echtheit und Genauigkeit in der Wiedergabe alter Kostüme. Mehr und mehr läßt sich dieses Streben feststellen; aber wir sind in einer Zeit des Überganges, und in das Bemühen nach Echtheit mischen sich die stärksten Anachronismen. So brachte es die Gemahlin des Herodes Agrippa fertig, bei dem Festzuge in Bourges ein Gewand zu tragen, das mit einem „à l'espagnole" gekräuselten Goldstoff gefüttert war. Und doch sind die Regisseure dieses fantastischen Schauspieles, von dem unsere glänzendsten Feste nur einen schwachen Begriff geben können, vollständig überzeugt, daß sie das Richtige tun, wenn sie den Fürsten und Fürstinnen von Judäa Kostüme „à la mode judaïque" geben.[2]) Das hinderte den Obersten der Pharisäer nicht, eine Mitra zu tragen und sich von sechs Bischöfen in scharlachroten Chorröcken geleiten zu lassen.

Man darf aber mit den Veranstaltern und Verfassern der Mysterien nicht zu sehr ins Gericht gehen; im 17. Jahrhundert trugen Cinna, Augustus und Pyrrhus ganz ruhig die lange Perrücke des Hofes Ludwig XIV. und im 18. Jahrhundert die gepuderte Perrücke der Regentschaft. In der Rolle der Phädra erschien die Schauspielerin Champmeslé auf der Bühne in einem amarantroten Sammetkleide mit Silberschnüren, auf dem Haupte ein Diamantdiadem mit Federn. Dies macht also den Ausruf der Königin noch wahrer:

„Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!"	„Wie dieser eitle Schmuck, wie diese Schleier mich bedrücken!"

Hatte der Schauspieler einen Griechen darzustellen, trug er einen Helm, war er ein Römer, einen Hut mit einer Feder. Dieser saß auf einer großen Zipfelperrücke.[3])

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unternahmen die Dumesnil und die Clairon[4]) einen interessanten Kampf mit Lekain um die Reform des Kostüms, und doch erschienen sie in all ihren tragischen Rollen in großen Reifröcken, weil das Publikum, und besonders das der Logen, seinem Mißfallen unzwei-

[1]) Loco citato.
[2]) Thiboust, op. cit. S. 28, 32, 37.
[3]) Pougin, „Dictionnaire du théâtre", Paris, Didot, 1885. Artikel: Costume.
[4]) Perrin, „Etude sur la mise en scène", S. 59.

deutig Ausdruck gegeben hätte, wenn sie anders angezogen gewesen wären. In unserem Jahrhundert wäre es ebenfalls nicht schwer, solche Folgewidrigkeiten anzuführen, aber der fortgeschrittenere kritische und historische Sinn auch bei der großen Menge verbietet Regisseuren wie Künstlern, eine allzu große Unkenntnis der Vergangenheit an den Tag zu legen.

Eine vielumstrittene Frage muß endlich noch erwähnt werden: Wie verfuhr man, wenn Personen ohne jede Kleidung auftreten mußten?

Das „Mystère du Vieil Testament“ [1]) bestimmt, daß Adam bei der Schöpfung „sich ganz nackt erheben soll“. Viele Gelehrte haben nun unter „nackt“ verstehen wollen: nur mit einem Hemde bekleidet, und haben sich auf gewisse Texte berufen. So sagt im „Mystère de Saint-Vincent“ der Henker Heurtault zu dem Märtyrer: „Ihr werdet entkleidet sein und ganz nackt.“ [2]) Am Rande bemerkt die Bühnenanweisung: „Man zieht ihm Rock und Stiefel aus, sodaß er im Hemd ist.“ Weiterhin lautet sie noch genauer: „Sie ziehen ihn ganz nackt aus bis auf den Lendenschurz.“ Hier also bedeutet „nackt“ zweifellos, daß die betreffenden ein Kleidungsstück anbehielten. Bei Gréban jedoch liest man nach dem Sündenfalle: „Hier sammeln sie Feigenblätter und bedecken damit ihr Geschlecht.“ [3]) Ebenso ist es in England in den „Coventry-Plays“. Jesus am Kreuze scheint ebenfalls ganz nackt gewesen zu sein.[4]) Indes dürfen die Texte nicht wörtlich verstanden werden. Wir sind überzeugt, daß man es vermieden hat, Personen ganz nackt auftreten zu lassen.[5]) —

Die Mimik.

Da sich die Stoffe der Schauspiele seit dem 12. Jahrhundert kaum geändert haben und nur der Text sich erweitert hat, scheint es, als ob die Überlieferungen der Mimik sich ebenfalls fortgesetzt haben. Man braucht von diesem Gesichtspunkt aus nur zum Beispiel die liturgischen Dramen der drei Marien mit dem Gang zum Grabe in der „Auferstehung“ des 15. Jahrhun-

[1]) Veröffentlicht von James de Rotschild und Emile Picot in der „Société des anciens textes français“, 1. B. S. 38. Obgleich der hier wiedergegebene Druck aus dem 16. Jahrhundert stammt, sind doch die meisten dieser Mysterien aus einer früheren Zeit.

[2]) Nat.-Bibl. Ms. fr. 12538 (1476), Fol. 118a und 120b.

[3]) Arnould Gréban, „Mystère de la Passion“, veröffentlicht von G. Paris und G. Raynaud, Paris, Vieweg, 1893.

[4]) Jean Michel, „Mystère de la Passion“, gespielt in Angers 1486. Nat. Bibl. s. l. n. d. Fol. goth.

[5]) In dieser Ansicht haben uns die Ausführungen von Langlois („Bibliothèque de l'Ecole des Chartes“, 1905) und Sepet („Romania“ Okt. 1905) bekehrt.

derts zu vergleichen. Es sind dieselben Bewegungen und fast dieselben Worte, nur daß überall das Lateinische der Volkssprache gewichen ist:

„Die vier Frauen treten in den Garten ein und schauen in das Grab, und sie sehen nur das Schweißtuch und die zusammengefalteten Leichentücher, und vergebens suchen sie überall umher.[1]) Aber indem sie das tun, sehen sie zwei Engel, den einen zu Füßen, den andern zu Häupten des Grabes, das heißt, Gabriel und Uriel, die sie fragen:

Bonnes femmes que querez vous	Ihr guten Frauen, was sucht ihr
Le vivant avecques les morts?	Den Lebenden bei den Toten?

Es soll nun Maria Magdalena allein bei dem Grabe bleiben und immer Jesus suchen . . . Hier bemerkt die suchende Magdalena zwei Engel, die das Haupt zur Erde neigen, wenn Jesus als Gärtner erscheint . . . Magdalena soll sich auf die Knie werfen und so tun, als wollte sie seine Beine umfassen und seine Füße küssen. Er aber wehrt es ihr, indem er ihr den Daumen der rechten Hand auf die Stirn legt . . . Hier macht Christus das Kreuzeszeichen über Magdalena, diese verneigt sich vor ihm, und danach verschwindet Jesus in der Erde.“[2])

Jesus erscheint dann dem Petrus, der „wie traurig und verzweifelt“ zum Grabe zurückgekehrt ist und betet. Während dieser Zeit haben sich die vier Ritter, welche die Hüter des Grabes darstellen, erhoben und erzählen den Juden die Wunder, die sie erlebt haben. Im Augenblick der Auferstehung haben sie eine sehr gut beobachtete Mimik: „Und da soll künstlich ein schrecklicher Lärm gemacht werden und ein Erdbeben, vor dem die Wächter wie tot zur Erde fallen und sich vor Furcht nicht zu erheben wagen, außer höchstens den Kopf.“[3])

Das ist dieselbe Bewegung der furchtsamen Neugierde, die man auf Malereien und Skulpturen der Zeit wiederfindet.

Wie in der Kunst haben sich die traditionellen Gesten des ersten Menschen bei der Schöpfung erhalten:

„Da nun soll sich Adam ganz nackt erheben und mit großem Erstaunen nach allen Seiten um sich blicken, und dann sich mit gefalteten Händen auf die Knie niederlassen . . . Hier soll Gott den Adam an der Hand in das irdische Paradies führen . . . Hier soll sich Adam auf die Seite legen

---

[1]) Vgl. das „Quasi quaerentes . . .“ der liturg. Dramen.
[2]) „Mystère de la Résurrection“, Jean Michel zugeschrieben, Fol. 55b.
[3]) Ibid. Fol. 56b.

und scheinbar einschlafen, und Gott so tun, als ob er eine seiner Rippen nähme, einen Segen darüber sprechen, und wenn er sich dann niederbeugt, soll Eva auf der Erde sein."[1])

Das ist die Bewegung, die dann später Michelangelo auf seiner wunderbaren Freske der Schöpfung in der Sixtinischen Kapelle festgehalten hat.

Das Neue liegt also nicht in diesen priesterlichen und so zu sagen starrgewordenen Gesten, sondern in dem Gesichtsausdruck. Die Verzerrung des Gesichts stammt schon aus einer bewegteren Zeit. Es ist besonders das 13. Jahrhundert, das in die Kunst die abstoßenden Teufelsgestalten mit den breitgezogenen Mäulern, den flachen Nasen, den runden boshaften Augen und der Fratze an Stelle des Nabels eingeführt hat.[2]) Auch das Mysterium hat sie gekannt mit ihrem widerlichen Grinsen, ihren drohenden Bewegungen, ihren wutverzerrten Gesichtern.

Eine naturgetreue Darstellung nach damaligem Begriffe, der von dem unseren sehr verschieden ist, war sehr geschätzt.

Sicherlich hat eine genaue Beobachtung der konventionellen tragischen oder ernsten Geste die Ansprüche der damaligen Zuschauer befriedigt. Es galt, dem Volke die Mimik vorzumachen, die ihm naturgemäß die Gottes oder der Engel zu sein schien, und nicht die ungezwungenen Bewegungen der Natürlichkeit, wie wir sie verstehen. In diesem Sinne ist wohl auch die Bewunderung der Zeitgenossen zu verstehen für „die Männer, die so gut durch Zeichen und Geste die Personen, die sie darstellten, nachzuahmen vermochten, daß die meisten Anwesenden die Sache für wahr und nicht für falsch hielten."[3])

Im Komischen hat man von Anfang an viel mehr Natürlichkeit bewahrt; daher ist auch der Erfolg verständlich, den die Poiteviner dem Sakristan von Notre-Dame-la Petite, Jean Formond, bereiteten,

„Qui dansait fort bien en lourdois.
De sa myne, bouche et des doigts
Il faisait tout le monde rire."[4])

„Der so gut als Tölpel tanzte.
Seine Miene, seine Hände
Und sein Mund bracht' alle Welt
zum Lachen."

Grimassen zu schneiden und sich in Schmerzen zu winden, — darin bestand, mit einem Worte, die Mimik der Mysterienspieler. Die Unbeweglichkeit unserer Tragöden im Schmerze,

---

[1]) „Vieil Testament", 1. Bd. S. 30—32.

[2]) Zum Beispiel in Cahier et Martin, „Vitraux de la cathédrale de Bourges", Tafel XVII, und Mâle, S. 424.

[3]) Chaumeau, „Histoire du Berry", 6. Buch, 7. Kap. in Girardot, op. cit. S. 1.

[4]) Jean Bouchet in Clouzot, S. 38.

wobei das seelische Leiden sich nur durch leise Zuckungen des Gesichts kundgibt, scheint im Mittelalter unbekannt gewesen zu sein. Ebenso haben sie die feinen Nuancen der Ironie nicht verstanden. Ihre Freude äußerte sich in einem lärmenden Gelächter, das ihr ganzes Gesicht verzerrte. In einem einzigen Stück nur haben wir die verheißungsvolle Bühnenanweisung gefunden: „Der Baron, lächelnd: . .“ [1]). —

Der Vortrag.

Der Bühnenvortrag hat während des Mittelalters dieselbe Entwicklung durchgemacht wie die Geste. Bei allen rein kirchlichen Szenen ist er derselbe geblieben wie im geistlichen Schauspiele und verleugnet seinen Ursprung nicht; er bleibt psalmodierend, wenn auch das Drama nicht durchaus von Musik begleitet wird. Bekanntlich hat sich dieser monotone Gesang bei der Deklamation der dramatischen Verse bis zum 18. Jahrhundert weitervererbt, und es bedurfte erst der geistvollen Reformen Voltaires und seiner Helferin, Mlle. Clairon, um endlich etwas Natürlichkeit in den Vortrag zu bringen. Für die Darsteller der Mysterien war er jedenfalls, ganz wie die Geste, lediglich die Ausführung einer starren Konvention. Nur in der Komik ließ man sich mehr gehen und stellte wahrheitsgetreuere Typen auf.

Jean Bouchet, den wir schon an der Inszenierung Interesse nehmen sahen, hat sich auch mit der Aussprache befaßt. Seine Spieler in Poitiers hatten ihn in dieser Hinsicht nicht zufrieden gestellt, und er hat denjenigen in Issoudun im Gewande einer geschickten Schmeichelei ausgezeichnete Ratschläge gegeben:

„Quant aux joueurs, je scay votre langage	„Von euch aber weiß ich, ihr Spieler, genau, daß ihr recht
Sans faulx accent, non barbare en l'usage,	Die Worte betont und ein gutes Französisch sprecht,
Et croy pour vray qu'en Gaule point ne court,	Und glaube, daß ihr am besten im Lande wißt
Langue plus propre au langage de court,	Zu sprechen, wie es am Hofe Sitte ist.
Les Berruyers ont la langue diserte,	Die Zunge der Leute aus Berry ist redegewandt
La voix bien doulce et assez descouverte.“ [2])	Und ihre Stimme als weich und klangvoll bekannt.“

[1]) „Mystère du Roi Advenir“, Nat.-Bibl. Ms. fr. 24334, 2. Bd. S. 109.
[2]) Hamon, op. cit. S. 127.

Richtigen Akzent, Achtung vor der Sprache, eine klangvolle Stimme und klare Aussprache, das sind also die Forderungen, die der Rhetoriker stellt. —

Geist und Sitten der Schauspieler.

In einer Untersuchung gegen die Passionsbrüder, die im Jahre 1542 das „Vieil Testament" aufführen wollten, entwirft ein General-Prokurator im Parlament von Paris von diesen Mysterienspielern ein wahrlich wenig schmeichelhaftes Bild:

„Die Unternehmer sowohl wie die Schauspieler sind unwissende Leute, Handwerker, die nicht A von B unterscheiden können, die niemals gelehrt worden sind, noch Übung haben, solche Sachen im Theater oder auf öffentlichen Plätzen zu spielen. Sie haben weder eine redegewandte Zunge, noch ordentliche Betonung und Aussprache, noch irgendwelches Verständnis für das, was sie sagen; und zwar so, daß sie sehr oft aus einem Wort drei machen, einen Punkt oder eine Pause mitten in einer fortlaufenden Rede, daß sie bei einer Frage eine Bewegung der Bewunderung oder eine andere unangebrachte Geste machen. Ihre Aussprache und Betonung sind dem so entgegengesetzt, was sie sagen, daß oft lautes Gelächter und Zurufe im Theater erschallen und so ihr Spiel, anstatt der Erbauung zu dienen, zu Lärm und Gelächter Anlaß gibt."[1])

Nach dieser Schilderung zu urteilen, die vielleicht ein wenig übertrieben ist, hätten also die Spieler gänzliche Unwissenheit in Bewegung und Aussprache, zu schnellen und unzusammenhängenden Vortrag gezeigt. Trotz der starken Ausdrücke ist es wahrscheinlich, daß doch viel Wahres an dieser Schilderung ist; wie hätte man aber auch von einfachen Handwerkern verlangen können, daß sie abgerundete Bewegungen, eine richtige, klare und klangvolle Aussprache gehabt hätten, die man schließlich nur von Berufsschauspielern verlangen kann. Aber auch diese taugten selbst im 17. Jahrhundert nicht viel mehr. Man höre, was für Vorwürfe der Abbé d'Aubignac den Darstellern der „Pucelle" machte:

„An verschiedenen Stellen haben sie die Ausdrücke verwechselt, weil sie nur mit großer Mühe das Manuskript lesen konnten .... Sie haben die Sätze bald zusammen-

[1]) Petit de Julleville, 1. Bd. S. 423. Ebensolche Vorwürfe macht Shakespeare den Handwerker-Schauspielern in seiner beißenden Satire im „Sommernachtstraum." Vgl. besonders 5. Akt 1. Szene.

gezogen, bald auseinander gezerrt, weil sie sie nicht verstanden; die unwissenden, geizigen Komödianten haben sich geweigert, die nötigen Maschinen zu bezahlen", usw.[1])

Was also von stehenden Truppen, selbst im folgenden Jahrhundert, nicht zu erreichen war, konnte von Gelegenheitsspielern nicht verlangt werden.

Und doch mußten diese Leute, wie die Italiener in der „Commedia dell'Arte", mitunter eine wahre Improvisationsgabe entfalten.

Wenn zum Beispiel, wie es in vielen Manuskripten der Fall ist, eine Rolle weiß gelassen war, erging sich der Darsteller in allerhand Späßen, um die Maulaffen zum Lachen zu bringen. Im „Mystère de saint Vincent"[2]) tut dies der „Villain", der im „Mystère de saint Adrien" dann „Rusticus" genannt wird. Dieser sprach ein Mischmasch von französisch und flämisch, zur großen Belustigung der Zuschauer in Grammont.[3])

Die Improvisierungen blieben aber oft nicht im Rahmen der Strenggläubigkeit und waren darum der Zensur ein Dorn im Auge. Der unbekannte Verfasser des „Mystère de la Résurrection"[4]) macht deshalb auch ernste Vorstellungen:

„Et se garde . . .	„Und es hüte sich . . .
Chascum joueur que aucunement	Jeder Spieler, irgendwie
N'y soit par luy rien adjousté	Seine Rolle zu erweitern
Ne de son personnage ousté."	Oder etwas wegzulassen."

Im Jahre 1456 hatten jedoch Schauspieler trotzdem einige Szenen auf eigne Faust erweitert. Diese Szenen wurden deshalb nicht in das Buch übernommen: „Auszuscheiden aus diesem (Manuskript) sind alle besonderen Zusätze, die irgend einer der Spieler besagten Mysteriums gemacht hat, weil sie unpassend waren und von den Meistern der Theologie getadelt wurden . . ."

Ein Schauspieler wurde natürlich höher geschätzt, wenn er singen konnte. In der Passion[5]) zum Beispiel müssen die

---

[1]) Vgl. Livet, „Précieux et Précieuses", Paris, Didier, 1859.

[2]) Nat.-Bibl. Ms. fr. 12538. Fol. 59a und 69b.

[3]) Diese Vermutung scheint uns glaubhafter, als die Picots. („Le livre et mistère du Glorieux Seigneur et Martir saint Adrien", 1895, S. XIII.) Dieser meint, daß der Rustikus die Aufgabe hatte, das Stück den flämischen Zuhörern in ihrer Muttersprache zu erklären. Merkwürdigerweise hat Picot seinen Rustikus nicht mit dem Vilain des „Mystère de saint Vincent" zusammengebracht, sondern mit dem Narren der „Passion de Troyes", der Mysterien des heiligen Bernhard von Menthon, der hl. Barbara, des hl. Didier oder des hl. Christoph.

[4]) Ms. von Chantilly. Prolog.

[5]) Nat.-Bibl. Ms. fr. 904.

Diener ein Lied singen, dessen Refrain allein im Manuskript angegeben ist:

„*Varlet de forge doit-on amer.*" | „Den Schmiedegesellen soll man lieben."

Wenn er ein Instrument spielen konnte, war es noch besser, besonders wenn er zum Beispiel die Rolle Davids hatte: „Hier soll er Harfe spielen, wenn er Harfenspieler ist, oder, wenn nicht, es lassen."[1])

Die Anforderungen an das Gedächtnis der Darsteller übersteigen bei weitem die, welche man selbst an unsere begabtesten stellt. — Der Druck hatte den Geist noch nicht verwöhnt, und das Gedächtnis war noch fast eben so groß und verläßlich, wie zu Zeiten, als Spielleute von Schloß zu Schloß zogen und die vielen Tausend Verse der Arthur- und Karlssagen in ihrem Kopfe trugen.

Christus hatte am Kreuz drei- bis vierhundert Verse zu sagen; und hier war nicht nur das Gedächtnis angestrengt, sondern auch der Körper schmerzlich mitgenommen, denn die Stellung war nicht nur eine vermeintliche Marter. Oft wird uns als Beispiel jener Priester genannt, der beinahe sein Leben eingebüßt hätte, oder jenes anderen, der in derselben „Passion" den Judas darstellte und den man zu lange hängen ließ, sodaß er fast erstickt wäre.[1])

Schauspieler zu sein, war also kein Vergnügen, es gehörte schon eine wirkliche Selbstverleugnung dazu.

In Metz war man 1512 geschickter: „Und bei besagtem Spiel (der Königin Esther) wurden drei Personen vorsichtig aufgehängt und blieben so ziemlich lange."[2])

Auch die Teufel liefen oft Gefahr, ernstlichen Schaden zu nehmen. Wir sprachen schon von der Gefährlichkeit der Kanonen, wenn ungeschickte Leute sie bedienten und unvorsichtige oder zu neugierige Zuschauer verletzten. Eine andre Anekdote wird uns aus dem „Mystère de saint Martin" erzählt, das 1496 in Seurre aufgeführt wurde:

> „Als der Darsteller des Satan aus seiner Versenkung kommen wollte, fing sein Kostüm Feuer, so daß er am Leibe tüchtig verbrannt wurde. Es wurde ihm aber so schnell Hilfe gebracht und ein andres Kostüm angezogen, daß er seine Rolle weiter spielte, als ob nichts geschehen wäre; dann erst ging er nach Hause. Von diesem Vorfall

[1]) Leverdier, „Mystère de l'Incarnation" etc.. 1. Teil. S. 14.
[2]) Jubinal, 1. Bd. S. XLIII.
[3]) „Vieil Testament", 6. Bd. S. XXII (Metzer Chronik.)

aber wurden die Spieler sehr erschreckt, denn sie dachten, daß, wenn schon am Anfang so etwas vorkam, es schlecht enden müßte."

Und man beruhigte das Publikum durch ein Couplet, das zwar nicht sehr zart ist, aber doch den Vorzug hat, der Situation angepaßt zu sein. Als Satan nach einer Weile wieder auf der Bühne erschien, sagte er zu Lucifer:

„Malle mort te puisse avorter,
Paillard, fils de putain cognu,
Pour à mal faire t'enorter
Je me suis tout bruslé le cul."[1])

„Den schlimmsten Tod sollst Du verspüren,
Du Schurke, als Sohn einer Dirne bekannt,
Um Dich zur Sünde zu verführen,
Hab' ich den Hintern mir verbrannt."

Der abergläubische Schreck der Schauspieler war nicht von langer Dauer, und sie gingen bald wieder mit solchem Eifer an ihre Aufgaben, daß „alle Welt, die Spieler sowohl wie die Zuschauer, sehr ergötzt und befriedigt waren." Und der Erzähler findet begeisterte Ausdrücke, wenn er von der Gewissenhaftigkeit spricht, mit der die Darsteller ihre Rollen ausfüllten: „Die besagten Spieler gingen mit solchem Eifer und solcher Kühnheit daran, daß kein Löwe in seiner Höhle noch ein Räuber in einem Walde jemals so stolz und selbstbewußt gewesen sind, als sie es waren, wenn sie spielten."[2])

Diese Gewissenhaftigkeit, dieses Aufgehen in einer Rolle ist übrigens charakteristisch für alle Nicht-Berufsschauspieler. Man sehe zum Beispiel Kaiphas an: „Er zeigte solche Würde und edlen Anstand, daß man hätte meinen mögen, er sei derjenige, der den Tod Jesu Christi bestimmte."[3])

Nach dem Schauspiele hieß es nun zur Prosa des Lebens zurückkehren. Mancher legte wohl nicht ohne Bedauern die stolze Haltung eines Herrschers oder ein glänzendes Kostüm ab, um das Gewand des Alltags wieder anzulegen. Diese Stimmung veranlaßt den großen poitevinischen Rhetoriker zu einem geistvollen Vergleiche: Das Leben ist wie ein richtiges Mysterium; nach dem Spiele heißt es, das glänzende Gewand ausziehen und mit dem Lohne oder dem Tadel zufrieden sein[4]):

---

[1]) Jubinal, 1. Bd. S. XLVII.
[2]) Ibidem.
[3]) Thibaust, S. 36.
[4]) Jean Bouchet, vgl. Hamon, S. 109.

„A ceste cause il s'en fault aller nu
Dehors du jeu, comme on y est venu,
Ayant regret de laisser les liesses,
Esbatemens, honneurs, bombans, richesses;
Rien on n'emporte après avoir joué
Fors que l'ung est blasmé, l'aultre loué;
Qui joue bien acquiert bon bruit et fame
Qui joue mal est à jamais infame.“

„Und so muß man denn das Spiel verlassen,
Nackt und bloß, wie man's begann vor Zeiten,
Und bedauert, hinter sich zu lassen
Reichtum, Ehren, Freuden, Festlichkeiten.
Nichts kann fort man tragen aus dem Spiele,
Als verdienten Tadel oder Achtung,
Wer gut spielt, hat Ruhm und Ehren viele,
Wer schlecht spielt, trifft ewige Verachtung.

Es ist allerdings wahr, daß jeder sich damit tröstete, an einem frommen Werke mitgearbeitet zu haben. Man hielt fast eine Messe auf der Bühne ab: „Der heilige Martin kann die Messe ganz lesen, aber er soll nicht das Opfer darbringen. Wenn es dann zur Heraushebung des Leichnames Christi kommt, soll er ihn nur bis zur Brust heben.“ [1])

Erstaunlich für den, der den Geist des Mittelalters und seine eigentümlichen Widersprüche nicht kennt, erscheint es, daß jemand, der eben andächtig einer dieser religiösen Feiern gelauscht hat, nachher sich über die derbe „Farce du Meunier“ [2]) halbtot lachen kann, die den Zuschauern des Mysteriums die Liebeshändel eines Geistlichen und einer Müllerin und noch viele Sachen vorführt, die man nicht einmal anzudeuten wagt. —

Geist und Sitten der Spieler standen natürlich auch nicht auf einer hohen Stufe. Sie stritten sich eifersüchtig um die Rollen, und so mußten mitunter

„Trois ou quatre bourgeois bien saiges
Pour départir les personnaiges“ [3])

„Drei oder vier gar ehrenwerte Bürger, die Rollen zu verteilen“,

bestimmt werden.

Dazu kam, daß jeder die Vortrefflichkeit der Veranstaltungen seines Heimatsortes verteidigte. Die Teufel von Saint-Maixent

[1]) „Mystère de saint Martin“, Nat.-Bibl. Ms. fr. 24332, Fol. 176b.

[2]) Veröffentlicht von P.-L. Jacob in seinem „Recueil de farces, soties et moralités du XVe siècle“, Paris, Delahays, 1859. S. 253—256.

[3]) Guillaume le Doyen, in Petit de Julleville, 2. Bd. S. 64.

waren überzeugt, daß sie die von Saumur, von Langres oder von Poitiers[1]) weit übertrafen. Wie weit diese Eifersüchteleien gingen, erzählt uns eine kleine Geschichte[2]): Der Bruder Tappecoul hatte sich geweigert, Kirchengewänder zur „Passion" in Saint-Maixent zu leihen. Darauf umstellten die Teufel ihn und sein Pferd, bewarfen dieses mit Sand und begannen mit ihren Glöckchen einen Höllenlärm. Das Pferd bäumte sich, ging durch, warf seinen Reiter ab, der mit dem Fuße hängen blieb, und schleifte ihn „à écorche-cul" durch Hecken, Büsche und Gräben. Als es endlich eingefangen und ins Kloster zurückgebracht wurde, hing gerade noch der rechte Fuß des armen Mönches am Steigbügel.

Oft endigten die Vorstellungen, wie es scheint, mit wüsten Orgien. So erzählt uns wenigstens Rabelais von einem allerdings wohl erfundenen Vorfall, bei dem die unglaublichsten Ausschreitungen vorgekommen seien.[3])

Indes sind das doch wohl Ausnahmen, und es kennzeichnet jedenfalls die Zeit, wenn die Darsteller nach solchen Ausschreitungen es fertig brachten, mit Ernst und Würde und durchaus von einem frommen Gedanken beseelt, ein Mysterium zu spielen.

---

[1]) Vgl. Rabelais, 4. Buch, 13. Kap. Paris, Garnier. (Ausg. Moland.)

[2]) Ibid. Diese Anekdote wird von ihm ohne genügenden Grund Villon zugeschrieben.

[3]) Ibid., 3. Buch, 27. Kap. Vgl. Clouzot, S. 47.

Achtes Kapitel.

Die Zuschauer.

Wir sahen, wie das Mysterium verfaßt und organisiert, wie es geprobt und aufgeführt wurde; wir haben uns nun unter die Zuschauer zu mischen und einer Aufführung beizuwohnen.

Wir befinden uns nicht mehr in der Kirche, deren Mauern unwillkürlich das Gefühl der Andacht wachrufen und den Gläubigen an die strengen Regeln der Dogmatik erinnern; wir befinden uns bei den Passionsbrüdern, in einem rechtwinkligen Saale des Hospitals der Dreieinigkeit oder des Hotels von Flandern, oder auch auf einem öffentlichen Platze, auf einer Wiese, in einem Hofe. Über den Zuschauern und der Bühne spannt sich ein riesiges Zeltdach aus, das durch Seile gehalten wird.[1]) Das Publikum drängt sich um den Schauplatz oder sitzt auf den Stufenreihen eines weiten Amphitheaters, das eigens zu diesem Zwecke gebaut oder aus einem alten römischen Zirkus hergerichtet worden ist. —

Die Logen.

Gewisse Zuschauer genießen natürlich besondere Vorrechte, sei es wegen ihrer offiziellen Stellung, sei es wegen ihres Berufes. Der Rundplatz ist darin ein getreues Abbild der Kirche, wo bequemere und geschmückte Plätze den einflußreichen Persönlichkeiten vorbehalten waren. „Die Herren Schöffen von Amiens", sagt ein Erlaß vom 5. Mai 1455, „sollen einen ‚hours', das heißt, ein besonderes Gerüst haben, um das Mysterium anzusehen."[2]) Diese erhöhten Gerüste, die für die Autoritäten be-

[1]) Ein derartiges Zeltdach gab es schon bei den Römern. (Vgl. Marquardt, S. 310.) Man findet es dann z. B. in Romans und in Bourges. (Vgl. „Les Trois Doms", S. XLV, und Thibout, S. 11.) Auch die Decke des Saales in Port Royal, in dem 1660 Molière spielte, bestand aus Leinwand, die durch Seile befestigt war. (Vgl. Perrin, „Etude sur la mise en scène", S. 33.)

[2]) P. Paris, S. 5.

stimmt waren, scheinen der Ursprung unserer modernen Theaterlogen zu sein.

Eines der Rechnungsbücher des Königs René unterrichtet uns sehr genau über die Form dieser Logen.[1]) Sie bestanden aus einem Gerüst von 24 Fuß Länge und 30 Fuß Breite, dessen Boden und Decke zusammengenagelte Bretter bildeten. Die Logen waren in zwei Teile geteilt: vorn ein größerer und dahinter ein kleinerer, abgeschlossener Raum, in den man sich zurückziehen konnte. Zwischen zwei dünnen Bretterwänden waren Verschläge für die Hofkellerei, Zimmer und Retiraden. In diesem Bretterbau führten Stufen hinauf. Das Ganze hatte 15 tourische Pfund gekostet.

Ein französischer König, der eines Tages einer Mysterienaufführung[2]) beiwohnen wollte und die Zugluft fürchtete, ließ die Ritzen seiner kleinen Loge verstopfen und Papierstreifen darüberkleben.

Die Fürstlichkeiten waren aber nicht die einzigen, die Logen inne hatten. In Romans gab es 84 Logen, die verschließbar waren und eine Art Brüstung hatten „nach dem Spiele zu, damit man nicht herausfallen konnte, und mitten durch eine Stange wegen der kleinen Kinder." Diese Logen krönten die höchsten Stufenreihen; man gelangte auf einer Treppe dahin, die zu einem Gange führte, an dessen beiden Enden je eine Retirade lag.[3])

Preis der Logenplätze.

Alphonso der Weise beklagt sich in einem Abschnitt seiner „Siete Partidas" darüber, daß man Leute bezahlen lasse, die „einem ‚auto' beiwohnten".[4]) Schon die Griechen haben mit derselben Logik diese Ansicht geteilt. Im Prinzip dürfte ja auch, solange das Schauspiel eine liturgische Zeremonie bleibt und die Anwesenden einen Akt der Religion erfüllen, von einer Bezahlung der Plätze nicht die Rede sein. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß sich das geistliche Schauspiel mehr und mehr zu einem weltlichen ausbildet.

Gewöhnlich mietete man eine Loge für die ganze Dauer der Aufführung. In Romans waren dafür 3 fl., etwa 31,60 M., für die 3 Tage zu zahlen;[5]) in Vienne kostete im folgenden Jahre,

[1]) Es handelt sich um eine Loge, die für den König René in Angers zur Aufführung des „Mystère de Saint Vincent" um 1471 gebaut wurde. (Vgl. die schon angeführten „Comptes et mémoires", S. 329.)

[2]) Es handelt sich um das „Mystère de Saint-Genou" in Montils-les-Tours, 1490. („Menus plaisirs", 1490.) Vgl. Gal, „Dictionnaire critique".

[3]) „Trois Doms", S. XLV.

[4]) Du Méril, S. 75 Anm. 2.

[5]) „Trois Doms", S. LXXX.

das heißt also 1516, eine Loge 12 fl., etwa 121 M., für die achttägige Aufführung des „Mystère des Trois Doms". Der Erlös aus der Vermietung der Logen ergab 237 fl.

Da diese Preise für die mittlere Bürgerschaft kaum erschwinglich waren, baute man 1526 in Valence tiefer liegende Logen, die etwa unseren Parterrelogen entsprachen. Diese wurden für 15 sols,[1]) etwa 12 M., vermietet, In Paris kostete eine Loge bei den Confrères zum „Mystère du Vieil Testament" 30 Dukaten.[2]) Das Volk bezahlte weniger. —

Preis der billigeren Plätze.

Die Gerüste, auf denen sich die große Menge drängte, erhoben sich, zum Beispiel in Romans, stufenförmig in einer Tiefe von 6 Klaftern (etwa 12 Metern). Zwischen ihnen und der Bühne war ein freier Raum von 2—3 Fuß Breite und eine gitterförmige Einfriedigung, die auch „Zinne" genannt wurde.[3])

In Valenciennes bezahlte man auf den Stufenreihen 1 sol (etwa 86 Pf.), das gewöhnliche Volk jedoch, das auf der ebenen Erde blieb, nur 6 d. (etwa 45 Pf.)[4]) Dies ist der Ursprung unseres Parketts. In Deutschland und England gibt es ja auch heute noch viele Theater mit einem Stehparkett. Im Mittelalter brachten offenbar die Zuschauer häufig Stühle selber mit. Im alten Rom hat dieser Gebrauch einmal das Mißfallen des Senates erregt, der den Zuschauern eines Tages durch einen Senatsbeschluß verbot, sich zu setzen.[5])

Das unbemitteltere Publikum war, wie man sieht, noch nicht in die obersten Ränge verbannt. Der französische Ausdruck „paradis", der die höchsten Sphären des Theaters bezeichnet, kommt nicht von dem hochliegenden Paradies der Mysterienbühne, sondern ist durch einen ganz natürlichen Scherz entstanden.[6]) Die Höhe der Plätze ist einfach mit dem himmlischen Paradies verglichen worden, von dem man herabschaut.

Halbe Preise gab es nicht; Kinder zahlten, ebenso wie die Großen, in Romans $^1/_2$ sou (etwa 45 Pf.). Eintrittskarten wurden nicht ausgegeben; man zahlte am Eingang. Daher das Verbot

---

[1]) „Trois Doms", S. CXIV.

[2]) „Vieil Testament", 1. Bd. S. XIV.

[3]) P. Paris, op. cit. S. 5.

[4]) Morice, S. 157.

[5]) Marquardt, op. cit. S. 306.

[6]) Dies ist nicht die Ansicht von Suchier (Suchier und Birch-Hirschfeld, „Geschichte der französischen Literatur", Leipzig, Bibl. Inst. 1901), der auch von G. Paris in einem Artikel im „Journal des savants", 1901, S. 784 Anm. widersprochen wird.

für die Schauspieler in Valenciennes, an der Eingangstüre ohne ausdrückliche Erlaubnis der Verwalter das Geld einzunehmen.[1])

Gewisse Plätze waren den Eigentümern von Dekorationsstücken vorbehalten, die sie dem Theater zur Verfügung gestellt hatten. In Romans haben die Mönche, in deren Hofe man das „Mystère des Trois Martyrs" spielte, eine Loge, eine andre hat der Theatermaler François Thévenot mit seinen Freunden inne. Die Beamten benutzten die ihnen zustehende Loge meist nicht.[2])

In dem Mietskontrakt zwischen dem Hôtel de Bourgogne und den Passionsbrüdern vom Jahre 1548 wird auch für den Verpachter „eine Loge nach seiner Wahl für sich, seine Kinder und Freunde auf Lebenszeit, ohne etwas dafür bezahlen zu müssen",[3]) vorgesehen.

Mit den Freikarten wurde bald Mißbrauch getrieben, und daher wurden sie 1547 in Valenciennes völlig abgeschafft. Ein strenger Erlaß bestimmt: „Niemand hat ohne Bezahlung Zutritt zum Spiel außer die Intendanten, Spieler oder sonstige Beamte, aber auch nur sie und nicht ihre Frauen, Kinder und sonstige Familienmitglieder." —

Tag und Stunde der Aufführung.

Wir sahen, daß die liturgischen Dramen im Anfang notwendigerweise an dem Erinnerungstage des Ereignisses gespielt wurden, das sie verherrlichen sollten; so das Drama der Auferstehung zu Ostern, das der Geburt Christi zu Weihnachten usw.

Diese Überlieferung erhält sich noch weit bis ins 15. Jahrhundert. Ein Mysterium der Himmelfahrt wurde 1416 in Lille am Himmelfahrtstage selbst aufgeführt, ein „Mystère de saint Crépin" 1458 am Tage dieses Heiligen, die „Nativité" in Rouen 1474 zu Weihnachten, die „Passion" 1491 am Karfreitage usw.

Aber von 1298 ab ist die „Passion" in Cividale in Friaul am Ostertage[4]) gespielt worden und in Die (Depart. Drôme) am Palmsonntage.[5])

Ja man hat sogar die Aufführung der Mysterien an Festtagen verboten; so geben die Schutzbriefe für Charles le Royer und Genossen die Erlaubnis zur Aufführung des „Ancien Testament" nur unter der Bedingung, daß „die Vorstellungen nicht an Festtagen stattfinden."

---

[1]) S. o. S. 189.
[2]) „Trois Doms, S. LXXX.
[3]) Petit de Julleville, 1. Bd. S. 427.
[4]) Du Méril, S. 65.
[5]) Petit de Julleville, 2. Bd. S. 45.

Diese Entwicklung der Dinge war übrigens unvermeidlich, denn die Festtage genügten nicht mehr, um die wachsende Leidenschaft des Publikums für das Theater zu befriedigen. Und tausend Gründe verhinderten außerdem oft das Zustandekommen einer Vorstellung an bestimmten Tagen.

Die hauptsächlichsten dieser Gründe waren Krieg, Unwetter und Ernten. Das „Mystère de Saint-Martin" zum Beispiel sollte in Saint-Martin gespielt werden, und „nur die „Kriegsgerüchte und die Anwesenheit von Truppen" verhinderten die Aufführung. Man wählte daher den Tag des alljährlichen Jahrmarktes. „Wieder war es infolge schlechter Kriegsnachrichten unmöglich, das Spiel an besagtem Tage aufzuführen; die folgende Woche aber begann überall die Weinernte, so daß man bis zu deren Ende warten mußte, sonst wären zu wenig Leute dagewesen." [1])

Ankündigung einer Aufführung.

Man bestimmte also den Tag des hl. Dionysius (3. Oktober). Fünf Tage vorher ließ man unter Trompetenstößen ausrufen, daß „alle Personen besagten Mysteriums sich um die Mittagsstunde ‚en Lombardie' (am Leihhaus?) einzufinden hatten, jeder im Kostüm seiner Rolle. Und auf diesen Ausruf hin begaben sich die betreffenden Spieler zu besagtem Orte und wurden in Ordnung gestellt, einer nach dem anderen, besichtigt, bekleidet, bewaffnet und ausgerüstet, so gut, daß es unmöglich besser sein konnte." [2])

Der Erzähler verbreitet sich dann noch mehr über die Einzelheiten dieser Schaustellung. Man nannte das „la montre", das heißt, den Festzug der Schauspieler, der durch die Stadt zog, um die Neugier des Volkes zu erregen und möglichst viele Leute zur Vorstellung zu locken. Diesem Umzug ging ein „cri" voraus, das heißt ein Zusammenrufen der Darsteller. Er ersetzte unsere Anschläge, ebenso wie der Stadtherold irgendwelche Bekanntmachung ausrief. Wie dieser nun einen Nachfolger in dem Ausrufer gefunden hat, der noch heute in Paris unter Trompetenstößen flüchtige Verbrecher zurückruft, so hat die „montre" Spuren in den lärmenden Umzügen der Jahrmarktsgaukler hinterlassen, die, besonders in Frankreich und Italien, an Straßenkreuzungen stehen bleiben und da ihre Mätzchen machen.

Am Tage der Aufführung bildete sich der Zug von neuem im Ankleideraum der Darsteller und zog über die Bühne „mit Trompeten, Hörnern, Saitenspiel, Pfeifen, Harfen, Trommeln usw.,

---

[1]) Jubinal, S. XLIV—XLV.
[2]) Ibid.

die überallhin laut erklangen.“ [1]) Dieselbe Sitte herrschte auch in Deutschland beim Alsfelder Passionsspiel; wir kennen sogar die Reihenfolge der „Processio ludi.“ [2])

Der Prozeß wegen der Aufführung in Seurre ist voll von Bewunderung für diesen Umzug. Und alle Berichte sprechen mit Begeisterung davon. In Bourges wird uns von einer außerordentlichen Prachtentfaltung erzählt. Die Darsteller kleideten sich in einem Kloster an, wurden dann in der Reihenfolge zu einem Zuge angestellt, wie es das Textbuch vorschrieb, und zogen so durch die Stadt.[3])

Noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts bestand diese Sitte. Der Prolog der amüsanten Komödie Georges de Scudérys „La Comédie des comédiens“ belehrt die Hörer, daß man sich in Lyon befindet und daß Trommler und Harlekin durch die Stadt ziehen müßten „wie es die kleinen Truppen zu tun pflegen“. Die beiden nun, auf die die Truppe alle ihre Hoffnung setzt, kommen zurück, ohne einen einzigen Zuschauer herbeizuführen. Da schreit Harlekin verzweifelt: „Und doch ist in dieser Stadt kein Platz, wo ich nicht meine Ausrufe gemacht hatte.“ [4]) —

Dauer der Vorstellung.

Wo es kein stehendes Theater gibt, nimmt das Volk freudig jede Gelegenheit wahr, eine Aufführung sehen zu können, und je länger diese dauert, desto befriedigter ist es. So erklärt es sich, daß die Darstellungen der Mysterien von der Empfängnis, der Auferstehung, der Leidensgeschichte usw. zwei, drei, vier, auch elf Tage hintereinander dauerten.[5]) Indessen bezeichnen die „journées“, in die die Mysterien geteilt sind, nicht immer, wie E. Morice annimmt, die Anzahl der Spieltage. Wir wissen jedoch genau, daß die Aufführung der „Actes des Apôtres“ in Bourges 40 Tage dauerte.

Die mittlere Dauer eines Mysteriums kann auf 3 Tage bemessen werden. —

Stunde der Vorstellung.

Es handelt sich aber dabei nicht um kürzere Aufführungen, als die unseren. Das „Mystère de saint Martin“ begann zwi-

[1]) Jubinal, S. XLVII.
[2]) Mone, 2. Bd. S. 120—121.
[3]) Thiboust, S. 17—19.
[4]) Vgl. Livet, „Précieux et Précieuse“, Paris, Didier, 1859, S. 218.
[5]) E. Morice, S. 139—140.

schen 7 und 8 Uhr morgens, dauerte bis 11 oder 12 Uhr, um nach einstündiger Pause gegen 6 Uhr abends zu schließen.[1])

Darsteller und Regisseure bemaßen die Akte nach der Geduld ihres Publikums. Die meisten Texte sehen Einschnitte vor und geben die Stellen an, wo diese gemacht werden können; ebenso enthalten sie Übergangsformeln, die einen Zwischenakt oder das Ende einer Vorstellung ankünden.

Wir geben hiervon ein Beispiel aus einem Manuskript von Chantilly:

„Es folgen die Worte, die gesagt werden sollen, wenn Mittagszeit ist am ersten Tage:

Tous ceulx qui sont dedans cest estre	Alle, die hier drin versammelt sind
Et ont voulenté de repestre	Und sich erfrischen wollen,
Si le facent et sans demeure	Mögen ohne Zögern dies jetzt tun
De cy jusques à demye heure.[2])	In einer halben Stunde.

Zum Abschiede soll der Spielleiter sagen:

Ceux qui de Jésus vouldront voir	Alle, die das Auferstehen Jesu
Jouer le resuscitement	Anzusehen wünschen,
Si reviennent cy vistement	Mögen schnell hier wieder ein
Demain le matin, car pour l'eure	sich finden
Plus ne ferons cy de demeure	Morgen in der Frühe;
Ne de mistère pour ce jour,	Denn zur Stunde spielen wir
Mais nous en allons sans sejour.“[3])	nicht weiter,
	Sondern schließen heute
	Und verlassen diesen Platz in Eile.“

Der Ausdruck „Matinée“, den wir gebrauchen, um Vorstellungen am Tage zu bezeichnen, könnte vielleicht von diesen Aufführungen am Morgen kommen. Indes ist das doch wenig wahrscheinlich, obwohl eine Stelle im „Mystère de saint Martin“[4]): „Cy finist la matinée“ zu dieser Annahme verleitet.

Wie man aus der ersten der beiden angeführten Stellen sieht, war die Zwischenpause besonders zur Erholung bestimmt. Die adligen Herren ließen sich in ihren Logen ein Mahl auftragen, zuweilen auf Kosten der Stadt.[5]) Das Volk aber drängte

[1]) Jubinal, S. XLVII.

[2]) M. 632 von Chantilly. „Mystère de la Résurrection“, Mitte des 15. Jahrhunderts. Fol. 5b und 6.

[3]) Nach der Inkunabel der „Resurrection“, Jean Michel zugeschrieben.

[4]) Nat.-Bibl. Ms. fr. 24332, Fol. 45b.

[5]) Bapst, S. 24 Anm. 8.

zu den gedeckten Tafeln, wo man Erfrischungen kaufen konnte. Nach einer alten Chronik wurde auch, wie in Reims 1490, den Zuschauern Wein von der Stadt angeboten.[1]) —

Anblick der Stadt während einer Aufführung.

Während der Spieltage war natürlich die ganze Stadt um die Bühnengerüste versammelt; fast jeder hatte auf der Bühne einen Verwandten oder einen Freund, dem es Beifall zu spenden galt. Außerdem war man mehr oder weniger gezwungen hinzugehen, denn es war verboten, an Spieltagen „oeuvre mecquanique" zu tun.[2]) Nur Diebe und Gesindel aller Art waren um so mehr an der Arbeit. Daher wurden auch die Wachen an den Stadttoren sehr oft verdoppelt.[3]) Alle Kräfte vereinigten sich um einen Mittelpunkt: den Schauplatz des Spieles, dort strömte alles Leben aus den Adern der Stadt zusammen, und alles übrige schien wie lahm gelegt. Der Kreislauf des täglichen Lebens schien unterbrochen, Handel und Gewerbe stockten, und die Kirchen waren leer von Geistlichen und Gläubigen. Ihre Pforten schlossen sich ebenso wie die Werkstatt des Handwerkers. Man hielt den Gottesdienst am Morgen früher ab und am Abend später, denn Schiff und Chor der Kirche blieben verlassen, von der Heiligen-Geist-Messe[4]) in der Frühe, die den Segen des Himmels auf Spieler und Zuschauer herabgerufen hatte, bis zur Dämmerung, wo die Darsteller andächtig ein Salve regina anstimmen kamen, um Gott zu danken.[5])

Die Stadt tönte an solchen Tagen nicht von dem fröhlichen oder ersten Lauten der Glocken wider. Diese mußten auf Anordnung des Kapitels schweigen, um nicht die Schauspieler während ihres Spieles zu stören oder die Aufmerksamkeit ihrer Zuhörer abzulenken.[6])

War aber der Abend gekommen, so fand die Lustigkeit und das fröhliche Treiben kein Ende. In Rochelle (1492) „hörten die Musikanten über acht Tage lang nicht auf, das Volk zu erheitern, so daß die Tage und Nächte während der ganzen Zeit

---

[1]) Louis Paris, „Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims", S. LX.

[2]) Z. B. in Seurre 1496. Vgl. Petit de Julleville, 1. Bd. S. 354.

[3]) Vgl. eine Stelle aus den „Archives communales de Mézières" in Gallieg de Taurines, „Une représentation du Mystère de la Passion à Mézières en 1531", Paris, Picard 1903: „Ebenso sollen Herman, Henry de Moucy, Ramisson und Gérart Roiast dafür, daß sie an 6 Tagen mit den Wachen die Tore der Stadt während der Aufführung der Leidensgeschichte Unseres Herrn bewacht haben, jeder 32 s. erhalten."

[4]) Louis Paris, op. cit. S. LIX.

[5]) Jubinal, 1. Bd. S. XLVIII.

[6]) Dom Piolin, op. cit. S. 127.

in allerhand Lustbarkeiten für Fremde und Einheimische vergingen." —

Zahl der Zuschauer.

Von allen Seiten strömten die Zuschauer in Menge herbei; es wird uns erzählt, daß sie von 30 Meilen im Umkreise kamen, was allerdings etwas übertrieben erscheint. Der Rechtsgelehrte Chassanée, der das Amphitheater zu Autun beschreibt, berechnet die Zahl der Zuschauer bei der dortigen Aufführung im Jahre 1516 auf 60000.[1])

Diese Zahl ist jedoch entschieden zu hoch gegriffen. Unsere mitteleuropäische Atmosphäre ist nicht so rein, daß Worte in einem offnen Raume gehört werden könnten, wo so viele Personen Platz finden. Viel wahrscheinlicher ist es, daß 1490 in Reims 16000 Personen[2]) der Darstellung der Kreuzigung beiwohnten. Aber auch da hat offenbar der Chronist noch übertrieben. Die von E. Morice nach der Summe der Eintrittsgelder berechnete Anzahl von 5616 Personen scheinen uns der Wirklichkeit am nächsten zu kommen.)[3]

Für die Aufführung von 1509 in Romans sind wir nicht auf Vermutungen angewiesen, sondern wir können nach der Summe der Eintrittsgelder die Zahl der Anwesenden ziemlich genau angeben:

Am ersten Tage	4780	Personen
Am zweiten Tage	4220	„
Am dritten Tage	4947	„

Dies macht im ganzen 13947 bezahlte Plätze, aber nicht ebensoviel Zuschauer, wie irrtümlicherweise Ul. Chevalier sagt.[4]) Das Interesse nahm, wie man sieht, am zweiten Tage wegen der unendlichen Länge des Stückes ab, wuchs aber dann wieder am dritten Tage. Dies ist leicht erklärlich: Man wollte das schöne Mysterium gesehen haben und dem Ende der Aufführung beiwohnen. Endlich gab es aber auch eine recht zahlreiche Schar von Zuschauern, die getreue Stammgäste waren und nicht einen einzigen Akt versäumten. —

[1]) Petit de Julleville, 1. Bd. S. 405.

[2]) Vgl. L. Paris, op. cit. LX. Die römischen Amphitheater faßten sicherlich eine größere Anzahl von Zuschauern, aber da handelte es sich nur um das Sehen, nicht um das Hören. Das Theater des Balbus hatte 11510, das des Pompejus 17580, das des Marcellus 20500 Zuschauer. Vgl. Friedländer, „Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgange der Antonine", 5. Aufl. II. Teil, Leipzig, Hirzel 1881.

[3]) S. 155.

[4]) „Trois Doms", S. LXXXII.

Stand der Zuschauer.

Der Prolog des unveröffentlichten[1]) Mysteriums der Empfängnis, Geburt, Heirat und Verkündung der Jungfrau zeigt ganz deutlich, daß alle Gesellschaftsklassen an den Aufführungen der Mysterien teilnahmen. Sonst hätte der Prologsprecher sich nach Begrüßung des versammelten Adels, und besonders des Grafen und der Gräfin von Monpansier, nicht folgendermaßen ausdrücken können:

„Tous aultres je veux saluer
Segnieurs et dames, bourgeois,
Les laboureurs aussi des champs,
Tous sonz les très bien venus.“

„Auch alle andern will ich nun begrüßen,
Die edlen Herren, Damen und die Bürger,
Und ebenso vom Feld den fleiß'gen Landmann,
Sie alle sind gar herzlich uns willkommen.“

In Laval war 1493 zur Vorstellung des „Mystère de sainte Barbe“ der Graf Guy XV. mit seiner Gattin gekommen.[2]) Aber auch die Parlamentsmitglieder von Paris waren da, und der Graf bezahlte ihnen die Reise:

„Monsieur, par son commandement,
De Paris, sieurs de parlement
Fist venir, à ses propres mises,
Pour de Barbe veoir les devises.“

„Der Graf lud aus Paris die Herren
Des Parlaments auf seine Kosten
Ein, zu kommen, um das Spiel
Der hl. Barbara zu schauen.“

Im Jahre 1484 sehen wir Margarete, die spätere Herrscherin der Niederlande, die damals 4 Jahre alt war, mit ihrem Bräutigam Karl VIII., der 10 Jahre mehr als sie zählte, mit Damen, Edelfräuleins und Rittern vom Hofe dem „Mystère de la Passion“ in Tours beiwohnen.[3])

Die Stadtverwaltung bot den vornehmen Besuchern einen Ehrentrunk. Die Rechnungsbücher von Mézières erwähnen 1536 eine Ausgabe von „42 sous für 12 Krüge Wein, den man mehrere Male dem Grafen von Porcien, der Madame de Busancy und anderen, die zu dem besagten Mysterium gekommen waren, gereicht hatte.“[4])

---

[1]) Es wird wahrscheinlich auch unveröffentlicht bleiben, denn es besitzt weder literarisches noch historisches Interesse. Dieses Ms. 657 von Chantilly wird nicht in dem Verzeichnis von Petit de Julleville genannt.

[2]) Guillaume Le Doyen, „Chroniques“, in P. de J. 2. Bd, S. 65.

[3]) Jal, „Dictionnaire critique“, zum Worte „Passion“.

[4]) Gailly de Taurines, op. cit.

Die Schöffenversammlung in Reims beschloß 1490, „daß den hohen Herren, die das Passionsspiel anzuschauen kamen, die zwei Fässer Wein zu spenden seien, die J. Foulquart zu diesem Zwecke für 24 tourische Pfund (gegen 650 M.) gekauft habe." Damit aber noch nicht genug: man verständigte sich auch noch mit der Kirche, um „Madame la Capitaineresse" [1]) ein Geschenk zu machen.

Die Geistlichkeit war nicht weniger zahlreich vertreten, als die Adligen. Als indes die Mysterien etwas zu weltlich zu werden begannen, forderte die Kirchenbehörde, daß die Priester die Erlaubnis zum Zuschauen einholten. Ein Kaplan der Kathedrale von Reims, der das einmal im Jahre 1447 versäumt hatte, wurde zu einer Geldstrafe verurteilt.[2])

Das Volk aber zeigte natürlich die größte Anteilnahme an den Spielen. Schon von 4 Uhr morgens an begann es, seine Plätze zu besetzen.[3]) Auch die Frauen waren zahlreich vertreten, und vom Ende des 13. Jahrhunderts an „drängten sich die Frauen aus La Grève und Champeaux zu den Spielen, die in Paris bei den Markthallen aufgeführt wurden." [4]) Sie brachten auch kleine Kinder mit, die dann gerade an den ergreifendsten Stellen anfingen zu schreien. Deshalb wurde ihnen der Zutritt außer zu den Logen untersagt. Denn hier, wo außerdem die Brüstung ein Herabstürzen verhinderte, wagte man nicht, den Vornehmen das Mitbringen ihrer Babies zu verbieten. In Valence bestimmt 1526 ein Erlaß, „daß niemand Kinder mitbringen dürfe, außer solche von 10 oder 12 Jahren." [5]) —

Geist und Sitten des Publikums.

Das psychologische Element, das sich zuerst bei den Zuschauern der Mysterien beobachten läßt, ist eine ungeheure Neugierde, ein unwiderstehlicher Drang, zu diesen Aufführungen zu gehen, die ihre Augen und Herzen erfreuen. Jeder reckt seinen Kopf, um besser sehen zu können, und stößt seinen Vordermann zur Seite. Geländer und ein Wassergraben müssen

---

[1]) Louis Paris, op. cit. S. LVIII.

[2]) Leverdier, 1. Bd. S. CX.

[3]) Zum Beispiel 1485 in Metz beim „Mystère de sainte Barbe." Vgl. Petit de Julleville, 2. Bd. S. 48.

[4]) Text von M. Helle, Kommentar von G. Paris „Histoire littéraire de la France", LXXIX. Bd. (1888), S. 459—460, und Roy, „Etude sur le théâtre français des XIV. et XV. siècles", „La comédie sans titre", S. CXXI.

[5]) Vgl. „Trois Doms", S. 870.

die Bühne vor dem Andrängen der schaulustigen Menge schützen.[1]) Auch in England und Deutschland waren diese vorhanden.[2]) In England errichtete man Geländer, „damit nicht zuviel Hunde über den Platz liefen.“[3])

Gabriel Naudé erzählt, daß man sich buchstäblich erdrückt hätte, um 1541 die „Actes des Apôtres“ im Hôtel de Flandres zu sehen.[4])

Während der Aufrichtung der Gerüste mußte der Eintritt zur Umzäunung bewacht werden, um die Arbeiter vor der Zudringlichkeit der Neugierigen zu schützen.[5])

Das damalige Publikum zeigte eine Ausdauer bei derartigen Schaustellungen, wie sie das unsere vielleicht nur bei großen Volksfesten, dem Einzug eines Herrschers oder der Beisetzung einer großen Persönlichkeit besitzt. In Poitiers blieben die Zuschauer elf Tage hintereinander auf ihren Plätzen, und bei solcher Hitze, „wie man sie seit Menschengedenken nicht so groß und andauernd in diesem Lande gehabt hatte.“[6]) Und dabei mußten sie während dieser Zeit gegen 30000 Verse über sich ergehen lassen, in Bourges sogar mehr als 60000.

Aber das konnte natürlich nicht ohne Anzeichen von Ungeduld aus der Menge abgehen. Diese war in ihrer Gemischtheit außerordentlich lärmend. Daher die fortwährenden „Silete“, angekündigt durch Trompetenstöße, die die Menge für einen Augenblick zum Schweigen bringen und ihre erlahmende Aufmerksamkeit wieder anregen sollten. Daher auch die Ermahnungen zur Ruhe, die man so oft in den Prologen findet.

Noch im 17. Jahrhundert war das Publikum mitunter so laut, daß Schauspieler sich unterbrachen und um Ruhe baten. So berichtet uns der Abbé d'Aubignac an einer interessanten Stelle seiner „Pratique au théâtre“: „Man duldet es gern, daß ein Schauspieler sich zuweilen unterbricht, um Ruhe zu erbitten. Denn man versteht sehr wohl, daß dabei Bellerose oder Mondoré spricht, und nicht ein Gott oder ein König.“[7])

Das Publikum Shakespeares benahm sich nicht besser. Man

---

[1]) Einen Wassergraben findet man z. B. im Amphitheater zu Autun. Vgl. Petit de Julleville, S. 405.

[2]) Vgl. die Stelle von Sharp in Pollard, „English Miracle plays“, S. 197, und Brandl, op. cit. S. XX.

[3]) So lautet wenigstens die neue uns persönlich mitgeteilte Erklärung von Logeman. Dieser liest in dem von Pollard, S. 197 genannten Texte „tyteleres“ anstatt „stytelergs“, was keinen Sinn gibt.

[4]) Nach einer handschriftl. Anmerkung im Katalog der Manuskripte von Chantilly.

[5]) In Romans 1509. Vgl. „Trois Doms“, S. LVII.

[6]) Clouzot, S. 39.

[7]) Livet, op. cit. S. 180.

aß und trank, Äpfel flogen über die Bühne, und eines Tages warfen die Zuschauer des „pit“ die ganze Bühne um. Im Zuschauerraum war ein Pfahl errichtet, an den man die in flagranti erwischten Taschendiebe band.

Nicht anders ging es in Frankreich zu. Während einer Vorstellung von Spielen und Farcen vor der Königin Jolande und ihrem Gefolge im Jahre 1409 näherten sich Diebe einem Zuschauer mit Namen Yvonnet Coyrant, schnitten ihm die Ärmel seines Rockes ab und stahlen ihm 10 s. und ein Sigel.[1]) Man spielte Würfel und Karten, Streitigkeiten erhoben sich, und Schimpfworte wurden gewechselt. Ein ehrsamer Dichter erhebt 1588 folgende Klage gegen die Confrères des Hôtel de Bourgogne: „An diesem Orte werden tausend unerhörte Angriffe auf die Ehrenhaftigkeit und Schamhaftigkeit der Frauen gemacht, zum Unglück der Familien der armen Handwerker, die den Saal füllen. Diese Leute verbringen, mehr als zwei Stunden vor Beginn des Spieles, ihre Zeit mit unzüchtigen Scherzen, mit Karten- und Würfelspiel, Fressen und Saufen . . . ., und daher kommen dann die Streitigkeiten und Schlägereien.“[2]) —

Wir befinden uns also nicht mehr vor dem Publikum der liturgischen Dramen, das mit Ehrfurcht und andächtiger Neugierde zuschaute. Eine Umwälzung hat sich vollzogen: das Zusammenleben in den großen Städten, die Abstufung der Gesellschaftsklassen, das Emporblühen der Industrie, die Streike und Volksaufstände haben den Gemütern mehr Unabhängigkeit und sogar Ungebundenheit gegeben, und ihnen die einstige Fügsamkeit genommen. So ist das Mysterium für die Vorläufer der Reformation schon ein Stein des Anstoßes.

Die Gegner Wiclefs greifen wütend die „miracleplays“ an. Einer von ihnen legt einem Handwerker die folgenden Worte in den Mund, die zeigen, wie das weltliche Element durch das religiöse hindurchbricht:

„Oft sind die Menschen dadurch, daß sie diese Mirakel spielen sahen, zu einem guten Leben bekehrt worden. Oft auch sind Männer und Frauen durch die Leidensgeschichte Christi und seiner Jünger vor Mitleid und Andacht gerührt gewesen und haben geweint . . . Die Männer müssen sich auch ein wenig ergötzen, und es ist besser, sie finden Zerstreuung, indem sie die Mirakel spielen, als daß sie sich mit andern Sachen erheitern. Warum soll das nicht ebenso gut, wie die Malerei

---

[1]) Vgl. die bereits genannten „Extraits des comptes et mémoriaux du roi René“ S. 325.

[2]) Petit de Julleville, 1. Bd. S. 405.

sein? Die Wirkung wird sogar eine viel nachhaltigere sein, denn die Malerei ist ein totes Buch und die Handlung ein lebendiges."[1])

So beredt auch diese Verteidigung der Mysterien ist, so sehr zeigt sich doch unter dem religiösen das weltliche Element. Und besonders vom 14. Jahrhundert an dringt dieses mehr und mehr durch. Die Zuschauer werden immer weniger die Gläubigen, die einer gottesdienstlichen Handlung, einer Darstellung ihrer Glaubenslehre beiwohnen. Und wenn auch im Jahre 1408 noch nach dem Spiele eine Messe an einem auf die Gerüste selbst gestellten tragbaren Altare gelesen wurde,[2]) oder ein Franziskanermönch, Jean Alamand 1453 die „Passion" unter den Ulmen des Friedhofes spielen ließ, um seine Karfreitagspredigt feierlicher zu gestalten,[3]) oder endlich, noch 1462, der König von Sizilien die „Passion" aufführen ließ, „um die Herzen seiner Untertanen zur Frömmigkeit zu bekehren"[4]), so ist es doch bei der guten Absicht der Veranstalter und Dichter geblieben. Denn diese wurde vom Volke kaum noch beachtet. Es kümmerte sich herzlich wenig um die unendlichen kirchlichen Ermahnungen, die man ihm in den Dramen gab, und verstand sie nicht mehr. Es kam in der Hauptsache zu den Vorstellungen, um über die in in die Stücke eingestreuten rohen Scherze lachen zu können, um die Dekorationen, die „trucs" und die Kostüme zu bewundern.

So kam es, daß das Volk sogar den Gottesdienst nicht mehr besuchte, weil es sich da langweilte, und zu einem Mysterium ging, weil es sich dort amüsierte. Dies ist der einzige Anlaß zur Gründung der Armenabgabe gewesen, die die Stadt Paris im voraus vom Erlös der Theater erhob und vom Parlament eingerichtet wurde: „Weil das Volk durch den Gottesdienst zerstreut wird und die Almosen weniger zahlreich werden, sollen die Confrères den Armen die Summe von 1000 Pfund anweisen, oder auf Anordnung auch größere Beträge."[5])

Das Volk aber ließ nicht nur die Kirchen leer, sondern erlaubte sich auch allerhand Scherze, die sehr wenig Strenggläubigkeit verrieten. Darüber entsetzte sich der gestrenge Staatsanwalt des Parlamentes von Paris: „Und als sie von besagten Spielen zurückkamen, machten sie laut und öffentlich in den Straßen spöttische Bemerkungen, indem sie riefen, daß der Heilige Geist nicht hätte herunterkommen wollen, und andere Verhöhnungen...."

---

[1]) Pollard, op. cit. S. XXII—XXIII.
[2]) Bapst, S. 25.
[3]) „Trois Doms". S. CVIII.
[4]) „Comptes et mémoriaux du roi René", S. 328.
[5]) „Vieil Testament", 1. Bd. Vorwort.

Priester, Kantor und Kaplan hielten die Messe zur Mittagstunde ab, um zu den Aufführungen gehen zu können, und auch da noch „en poste et à la légère.[1])

Der Verfall des religiösen Empfindens zeigt sich besonders deutlich durch die weite Ausdehnung des komischen Elementes; wir konnten seine Keime schon im liturgischen Drama nachweisen.

Die Satire dringt in das Drama ein und steigert sich mitunter bis zum Ausdrucke allgemeinen Unwillens über die Verhältnisse. So im provenzalischen „Jüngsten Gericht", wo Gott als oberster Richter ruft:

„Ihr Prälaten und Reichen, ihr habt meine ganze Kirche bestohlen, denn ihr habt mein armen Schäflein beraubt . . .

Und was für Frevel habt ihr andern getan, indem ihr euer Amt verkauftet! . . ."

Nachdem Gott diese verdammt hat, wendet er sich zu den Mönchen, den Bernhardinern, Coelestinern, Augustinern, Carmelitern usw.:

„Ihr Verlorenen, die ihr das Sanctus gespielt und immer großen Frevel getan, Eure Gottlosigkeit ist allen offenbar . . ."

Er wirft ihnen Heuchelei vor und läßt sie dasselbe Schicksal erdulden wie die Vorigen.[2])

Nun erscheint der Gichtbrüchige und erhebt heftige Anklagen gegen die Mächtigen:

„Herr, es ist die reine Wahrheit, daß uns die Könige verjagt haben von unserer Zufluchtsstätte und unserem Lager, uns, die wir arm waren und hatten nicht Vater noch Mutter. Sie haben all unsere Habe verzehrt und so schlimm, o Herr, ist es uns gegangen, daß wir ins Krankenhaus gebracht werden mußten und Almosen erbetteln um Gotteswillen. Sie haben uns tausendfach gequält, verwünscht, ausgenützt und betrogen und andre Sünden begangen. Niemals haben sie Mitleid mit uns gehabt, wenn wir an ihre Türe gekommen sind und um einen Almosen im Namen Gottes gebeten haben."

Es ist eine richtige revolutionäre Anklagerede, die wir da vor uns haben. Die Szene endet mit der Verurteilung der Kaiser, Könige, Herzöge und Grafen, die zur Linken des Richters die Advokaten, Wucherer und Verführer wiederfinden.[3])

Dieser Schrei der Empörung bleibt indes vereinzelt, die

[1]) Petit de Julleville, 1. Bd. S. 428.
[2]) Jeanroy et Teulié, S. 205—221.
[3]) Ibid. S. 365—375.

Satire ist in der Hauptsache ironisch und richtet sich gegen die komischen Seiten des täglichen Lebens. Denn der Franzose hat sich immer gern über sich selbst lustig gemacht. So wollten schließlich Pariser und Provinzler besonders im Mysterium mehr und mehr nur die kleinen Schwächen, die lächerlichen Vorfälle des alltäglichen Lebens vorfinden. Dieses weltliche Element nimmt so überhand, daß das Volk tatsächlich überhaupt nichts anderes mehr hören und sehen will. Und der Verfasser mußte sich danach richten. So kommt es aber, daß wir Werkstatt- und Wirtshausszenen beiwohnen, die ganz und gar episodisch, aber von großem Interesse für die Wiederherstellung des sozialen Lebens im 15. und 16. Jahrhundert sind. Der großsprecherische Soldat, M. Turelututu und sein Freund M. de Tranche-vuyde, eine Art Bramarbas[1]), der an Franc Archer de Baignollet erinnert, welcher aus Furcht vor einer Vogelscheuche stirbt, — das sind die Typen, die dem Volke gefielen, und um derentwillen es besonders die Mysterien besuchte.

Die beiden Mütter, die sich beim Urteile Salomos um ihr Kind streiten, sind im Mysterium zu Dirnen geworden, deren Sitten uns sehr anschaulich geschildert werden. Eine von ihnen wiegt ihren Sprößling mit den Worten ein:

„Mais par mon serment	„Aber bei meinem Eide,
Congnoistre ne sauroys ton père."[2])	Ich könnte Deinen Vater nicht erkennen."

Ebenso betont man die Weltlust Maria Magdalenas, wie die ihres Bruders Lazarus.

Die Handwerker rühmen in langen Auseinandersetzungen ihre Kunst wie ein Charlatan auf dem Jahrmarkte:

„Sauray bien faire tours quarrées	„Ich verstehe es, Türme zu bauen,
Ou rondes ou bien carnelées	Mit Pechnasen, Zinnen, rund
Avecques leurs marchecolées ..."	oder eckig."

Ein Zimmermann rühmt gleichfalls seine Geschicklichkeit, und das alles beim Bau eines Gefängnisses, der ihm von den Juden aufgetragen worden ist.[3])

An einer anderen Stelle, im „Vieil Testament", unterhalten sich der Maurer Casse-tuilleau, der Zimmermann Gaste-bois und ihre Gehilfen Cul-esventé und Pille-mortier, in ihrem Argot,

---

[1]) „Vieil Testament", 5. Bd. S. 244.
[2]) Ibid. 4. Bd. S. 275 ff.
[3]) „Résurrection", Jean Michel zugeschrieben. Fol. 32b und 532b.

während sie auf der Bühne den berühmten Turm von Babel bauen.[4])

Gandeloche und Murganet, zwei Maurermeister, seufzen im „Mystère de sainte Barbe“[5]) darüber, daß die Geschäfte nicht mehr gehen wie in der guten alten Zeit. „Die Maurer verdienen nichts mehr.“ Und sie klagen, daß man nicht mehr tausend Schlösser baue

„Si fermes, si forts et si beaux	„So fest, so stark und so schön,
Comme on souloit faire jadis...“	Wie man früher zu bauen gewohnt war.“

Mitunter werden wir auch in die Werkstatt eines Bildschnitzers geführt und er uns gezeigt, wie er mehr oder weniger erlaubten Gewinn aus der ersten Ware herausschlägt, die man ihm liefert:

„Faut-il pas bien, quand le gain vient	„Warum soll man den Gewinn nicht nehmen,
Le prendre?“	Wo man ihn bekommt?“

Die Szenen aber, die das größte Vergnügen hervorriefen, waren die Wirtshausszenen. Der Weinschenk, der im „Jeu de Saint-Nicolas“[3]) durch seinen Gehilfen die Güte seines Auxerrer Weines anpreisen läßt, ist der Ahne einer zahllosen Reihe von Gasthofwirten, die alle Liebhaber von vollen Taschen und große Feinde von leeren Börsen, Betrüger, Lügner und Raufbolde sind.

Die Schenkwirte haben Gehilfen, die sie fortwährend schimpfen, und Gäste von zweifelhaften Sitten: Bedienstete, Räuber, Bettler, Zuhälter, Trunkenbolde und rohe Burschen, die zu allem fähig sind. Die Bettler bringen alle die falschen Gebrechen auf die Bühne, durch die sie vor den Kirchtüren und bei den großen Jahrmärkten das Mitleid der Vorübergehenden zu erregen suchen. „Einen Tag gehe ich gerade, den andern mache ich den Lahmen“,[4]) erzählt einer von ihnen. Und die schauderhaften Späße nehmen kein Ende.

Das Volk findet im Mysterium auch die Befriedigung seiner Vorliebe für alles Glänzende, Prunkende, eine Vorliebe, die es zu Bewunderern festlicher Einzüge von Fürsten und goldstrotzender Uniformen macht. So bestaunt es die drei Könige im Mysterium, deren Zug seit dem 12. Jahrhundert bedeutend

---

[1]) „Vieil Testament“ 1. Bd. S. 259.

[2]) Ibid. 6. Bd. S. 189 ff.

[3]) Von Jean Bodel, 12. Jahrh., S. 162 ff. Vgl. Michel et Monmerqué, „Théâtre français au moyen-âge“, 1839.

[4]) „Actes des Apôtres“, 1. Buch, Fol. 102b.

angewachsen ist. Sie ziehen mit einer langen Kette von Rittern und Edelknappen majestätisch über die Bühne, wie auf dem Bilde von Gentile da Fabiano in der Akademie der schönen Künste zu Florenz.

Im „Mystère des Actes des Apôtres" besucht der König Gondoforus ohne ersichtlichen Grund seine Staaten. Dazu schreibt die Bühnenanweisung vor „eine große Ansammlung von Männern und Frauen, von Kamelen und Dromedaren, um den König auf seiner Reise zu begleiten." [1])

Wenn beim jüngsten Gerichte Jesus, Maria und die Engel auf geschmückten Sesseln sitzend erscheinen und auf erhöhten Stufen zur Rechten und zur Linken die Kaiser, Könige, Päpste, Abtrünnigen und Götzen; wenn auf den feierlichen Ruf der Posaunen die Toten aus den Gräbern kommen; wenn die Guten zur Rechten stehen und die Bösen zur Linken, und Gott von der Höhe seines Paradieses diese Menge überschaut, die die ganze Menschheit darstellt, — dann öffneten sich die Augen der Zuschauer in maßlosem Entzücken, und ungeheure Bewunderung erfüllte ihr Herz.

Dann liebte man Scharmützel und Städteerstürmungen [2]) sehr, bei denen die Ungläubigen stets geschlagen wurden. Die unaufhörlichen Kämpfe im „Mystère de sainte Barbe", Schlägereien, glänzende Aufzüge, rohe Späße, Diebesszenen, ungeheure Apparate, das war, was besonders das Publikum des Parterres liebte. Dabei wurde ein großes Stück Einbildungskraft verlangt, wenn die szenischen Wunder ihre Wirkung nicht verfehlen sollten. Freilich war das zur Zeit Shakespeares noch weit mehr der Fall. So schreibt Sidney: „Nun kommen drei Damen, die Blumen pflücken, und wir müssen uns die Bühne als Garten denken. Dann hören wir an demselben Platze von einem Schiffbruch reden, und es ist unser Fehler, wenn wir nicht eine Klippe auf der Bühne sehen. Und dann kommt ein garstiger Drache, der Feuer und Flammen speit, und der arme Zuschauer soll sich in eine Höhle versetzen. In der Zwischenzeit kommen zwei Heere, dargestellt durch vier Schwerter und vier Schilde, — wer wollte da ein so empfindungsarmes Gemüt haben, um sich nicht ein wirkliches Schlachtfeld vorzustellen?" [3]) —

Vielleicht verstanden die Besucher der Logen etwas von den spitzfindigen Auseinandersetzungen in den Mysterien, aber der größte Teil der Anwesenden verstand sicher nicht das geringste. Da die Dichter aber nun für diese große Masse schrieben,

[1]) „Actes des Apôtres", 1. Buch, Fol. 108b.
[2]) Le Mystère du roi Avenir."
[3]) Vgl. Koch, „Shakespeare", S. 265.

bringen sie in die Prologe eine Menge von Erläuterungen hinein, die dem damaligen Publikum ein großes Armutszeugnis ausstellen. Es wird ihm angekündigt, daß eine Predigt von „hohen und schwierigen Dingen" handeln würde, und man bittet, „diese recht zu verstehen, ohne darüber zu spotten." Die Wunder vollzögen sich mit einer Schnelligkeit, an die wir nicht herankommen könnten. Einer tritt mit dem Textbuche vor — oft der Verfasser selbst — und entschuldigt sich in Ausdrücken, die für die Allgemeinheit der Zuschauer wenig schmeichelhaft sind, daß er die Geheimnisse der Religion durch handelnde Personen erklären müsse.

„Car on ne pourroit demonstrer
Le mistère sans le monstrer
Aux simples, qui ne l'entendroient
Pas bien quant point ilz ne verroient
Les personnages de leurs yeulx." [2])

„Denn man könnte den Einfältigen nicht
Des Glaubens Geheimnis [1]) offenbaren,
Ohne es zu zeigen, denn
Sie würden es nicht recht verstehn,
Wenn sie nicht die Personen sähen."

Der Regisseur glaubt auch die „Einfältigen" belehren zu müssen, daß die Zahl der Erzväter eine größere ist, als die der Schauspieler, die sie darstellen.[3]) Er hält es sogar für nötig, ihnen zu erklären, daß die Farcen des Blinden und seines Dieners für die Handlung nicht unentbehrlich sind und in den biblischen Texten nicht stehen:

„Aussi y sont par intervalles
Aucuns esbatements et galles
De l'aveugle et de son varlet
Qui guères ne servent au fait,
Si ce n'est pour vous resjouir
Et pour esperitz refreschir."

„Dergestalt sind hier zum Beispiel
Lust'ge Spiele, und die Farcen
Von dem Blinden und dem Diener,
Die zur Handlung nicht gehören,
Und nur zur Erheitrung dienen
Und den Geist euch zu erfrischen."

Die Leute jener Zeit endlich sind ungeheuer abergläubisch; es hat ihnen großes Vergnügen gemacht, zu beobachten, daß die Darsteller, die 1547 in Meaux die Teufel spielten, ganz verarmt gestorben sind, daß der Darsteller des Satan gehängt wurde und der der „Désespérance" sich vergiftete.[4]) Sie waren ferner viel zu unwissend, um darin Widersprüche zu erkennen, daß

[1]) „Mistère" hat in den Prologen sowohl den Sinn von „Mysterium", wie von „Geheimnis", „Offenbarung".

[2]) „Résurrection" Jean Michel zugeschrieben, Prolog.

[3]) Ibid. Fol. 412a.

[4]) „Vieil Testament", 6. Bd. S. 251.

Kanonen im Jahrhundert Ludwig des Heiligen donnerten[1]) oder Nebukadnezar eine ganze Artillerie auffahren ließ.

Mit derselben Naivität betrachteten sie in andächtiger Bewunderung die „beaux secretz", die uns, die wir an die feenhafte Ausstattung unserer Theater gewöhnt sind, kaum in Erstaunen setzen würden. Aber wir begreifen, daß die Chroniken behaupten können, oft wäre dem Publikum die Sache „estre vraye et non feincte" erschienen.

Diese Leichtgläubigkeit, diese Fähigkeit, sich einer Täuschung ganz hinzugeben, verleiteten aber auch die Regisseure, alle Grausamkeiten, Martern und Hinrichtungen immer raffinierter zu gestalten. Das Mittelalter läßt sich ohne Folterung und Henker nicht denken, und dieser Zug der Zeit findet sich auch im Mysterium wieder.

Wie schon Paulin Paris bemerkt, dauerte eine Hinrichtung auf der Bühne viel länger, als sie in Wirklichkeit gedauert hätte. Das schlimmste aber ist, daß die schauderhaften Szenen der Henker und ihrer Gesellen mehr Entzücken, als Schrecken und Abscheu hervorriefen.

Keine Henkerstype ist besser charakterisiert, als jener Daru, der in den „Actes des Apôtres" von einem Lande zum andern zieht, um die großen Taten aller heidnischen Despoten zu vollbringen. Er zeichnet sich übrigens selbst sehr gut mit folgenden Worten:

„C'est Daru,	„Das ist Daru,
Bon pendeur et bon escorcheur	Ein guter Henker und Schinder,
Bien bruslant homme, bon trencheur	Menschenverbrenner und
De teste . . ."	Abschneider von Köpfen . . ."

Außerdem scheint es bei ihm in der Familie zu liegen: Sein Großvater wurde gehängt, seine Mutter lebte von der dreifachen Einnahme der Prostitution, der Hexerei und der Abtreibung; sein Vater wurde lebendig verbrannt und sein Bruder geköpft.[2]) Die Henker sind eng verwandt mit den Boten und Gesellen, die sie herbeirufen, und den Kerkermeistern, die ihnen immer neue Opfer zuführen. Es wird uns, wie wir sahen, auf der mittelalterlichen Bühne nicht die geringste Kleinigkeit bei einer Hinrichtung erspart und nichts durch Dekorationen mitleidig verborgen. In keinem Theater dürfte es eine so widerwärtige, abstoßende Szene geben, wie die, wo Malchus und seine Genossen um die einzelnen Körperteile Christi am Kreuze würfeln

[1]) „Mystère de saint Louis", S. 43.
[2]) „Actes des Apôtres", 3. Buch, Fol. 34b.

und sie dann nach und nach dem Gewinner zusprechen. Sie bespeien den Leichnam, und einer ruft:

„Il est tout gasté	„Er ist ganz bespien,
De crachas amont et aval.“[1])	Über und über mit Geifer.“

Erinnert sei ferner an die Szene, wo Daru auf Befehl Neros Agrippina „auf einen Tisch legt, ihr den Bauch aufschneidet und die Eingeweide herauszieht.“[2])

Im „Mystère de la Vengeance et destruction de Jérusalem“ brät Maria, wie die Bühnenanweisung sagt, ihr Kind „wie ein Schwein“ und ißt es.[3]) In demselben Drama faßt der Spielleiter das, was die Zuschauer gesehen haben, in die Worte zusammen:

„Vous avez veu vierges dépuceller	„Jungfrauen ihr entehren saht
Et femmes mariées violer.“	Und wie man Ehefrauen Gewalt antat“,

und es ist nicht zu bezweifeln, daß in diesem tollen Mysterium die Nachahmung der Wirklichkeit außerordentlich weit gegangen ist.

Es zeigt sich darin ein unleugbarer Mangel an Scham- und Ehrgefühl, ein Fehlen jeglichen Zartgefühls und jeglicher Zurückhaltung, eine Rückkehr zu den rohesten Instinkten tiefststehender Naturvölker, die, wie Gustave Lebon[4]) sehr richtig bemerkt, großen Menschenmassen zu eigen ist. Deshalb gilt auch für jene Zeit kaum das andere Gesetz, das derselbe Verfasser aufstellt: „Im Theater zeigt sich eine versammelte Menge, auch wenn sie aus niederen Elementen zusammengesetzt ist, im allgemeinen sehr zurückhaltend. Der wüsteste Lebemann, der Zuhälter, der frivolste Spötter murren oft bei einer etwa gewagten Szene oder einem zweideutigen Worte, Dinge, die doch sehr gelinde sind im Vergleich mit ihrem gewöhnlichen Gesprächston.“ So zartfühlend waren die Zuschauer der Mysterien eben nicht. Das beweist ihre Langmut und ihr Vergnügen an Szenen, die ein modernes Publikum nicht dulden würde, obwohl dieses noch besser als das mittelalterliche weiß, daß alles auf der Bühne nur Täuschung und Schein ist. —

[1]) „Passion“ von Jean Michel.
[2]) „Actes des Apôtres“, 4. Buch, Fol. 110 a.
[3]) Fol. 191.
[4]) G. Lebon, „Psychologie des foules“, 3. Aufl. Paris, Alcan, 1898, S. 24.

Schluß.

Wir sind am Ende unserer Reise angelangt und haben nun den durchlaufenen Weg zu überblicken.

Wir sahen, wie die Inszenierung nach und nach aus dem Gottesdienst selbst hervorgegangen ist, so, daß dessen tiefer Sinn sich den einfältigen Herzen der unwissenden Völker besser offenbaren konnte, daß die Haupttatsachen, von denen die Liturgie spricht, durch bildliche Darstellung und die immer genauere Verkörperung der verschiedenen Ereignisse, die die Erlösung der sündigen Menschheit durch Gottes Sohn zeigen, den Gemütern klarer werden konnten. Die natürliche Vorliebe des Menschen für eine Materialisation erzählter Tatsachen, sein Bedürfnis, das Verständnis und das Nachklingen vergangener Geschehnisse durch das Zwischenglied sichtbarer Eindrücke zu erleichtern, haben sich dann noch der erzieherischen Absicht der Geistlichkeit beigesellt und so die Entwicklung der Inszenierung begünstigt. Die Zahl der Personen und der Umfang der Dekoration sind so gewachsen, daß die Bühne den Chor für das Schiff, das Schiff für den Vorhof, diesen endlich für den öffentlichen Platz oder große geschlossene Säle vertauscht hat.

Aber die Urzelle ist am Leben geblieben, mitunter sogar bis in unsere Tage, und das liturgische Drama hat selbst in unserem Gottesdienst Spuren hinterlassen, während, in der Bretagne zum Beispiel, noch Mysterien gespielt werden.

Diese fortschreitende Erweiterung des Theaters ist eine Folge der immer wachsenden Ausdehnung der Dekoration. Zunächst auf ein einfaches Holzkreuz beschränkt, das, bedeckt mit einem weißen Tuche, die heilige Grabstätte darstellte, ist sie später zu einer richtigen Krypta geworden und bestand dann aus Versatzstücken, die bestimmte Örtlichkeiten bezeichneten.

Darin liegt aber schon der Keim zur Simultandekoration. Die Engel wieder traten bei der Verkündung der Hirten auf die höheren Galerien. Und da findet sich der Ursprung der symbolisch erhöhten Lage, die das Paradies in den Mysterien stets hatte.

Niemals jedoch hat es fünf oder sechs übereinanderliegende Stockwerke gegeben, ebensowenig wie drei, das heißt, Himmel, Hölle und dazwischen die Erde, wie man noch jüngst behauptet hat. Sondern die Enge des verfügbaren Raumes in manchen geschlossenen Sälen hat die Veranstalter mitunter gezwungen, die Mansionen in zwei nach hinten aufsteigenden Stockwerken übereinander zu legen.

Die dem Mittelalter vertraute Simultandekoration war auch Corneille nicht fremd, und Voltaire forderte sie.

Die Künstler sahen wir aus den Mysterien Anregungen entnehmen, die entweder dem lebhaften Eindruck entsprangen, die die Dramen auf ihren Geist machten, oder die sich daraus erklären, daß Schöpfer des Mysteriums und Künstler dieselben Personen waren. Wir sahen dann, wie die Künstler sich nach und nach von diesem Einflusse frei machten.

Die Kunstgriffe der Erfinder „de grands et beaux secretz" haben sich vervollkommnet; von dem brennenden Strohwisch, der den Stern der Weisen darstellte, oder dem Holzstoß Daniels des liturgischen Dramas, von der künstlichen Schlange, Feuer und Rauch des halb-liturgischen Dramas bis zu den Wundern der künstlichen Menagerie in der „Apostelgeschichte".

Die ersten Organisatoren hatten keinen anderen Zweck, als die Liturgie zu versinnbildlichen; die der letzten Jahrhunderte des Mittelalters dagegen dachten zwar noch ein wenig an die Religion, aber doch mehr daran, dem Volke ein Vergnügen zu bereiten und ein glänzendes Schauspiel zu bieten.

Der Verfasser ist denselben Weg gegangen, wie das Mysterium, vom Religiösen zum Weltlichen, und hat sich den Neigungen des Publikums angepaßt.

Auch die Schauspieler sind zunächst Priester gewesen. Ihre gemessenen Bewegungen waren die des Gottesdienstes, dann aber hat sich ihre Mimik von der durch die Kirche überlieferten freigemacht, ihr Vortrag hat nicht mehr den Ton der Predigt oder der Litanei, sondern nimmt, besonders im Komischen, eine natürlichere und weniger gesangsmäßige Form an. Zunächst ganz durchdrungen von ihrer religiösen Mission, haben sie sich in der Folgezeit verweltlicht und sich mehr als Schauspieler gefühlt.

Bei den Zuschauern ist eine gleiche Umwälzung zu beobachten. Zuerst Gläubige, die sich mit dem geringsten Bestandteil von Komik im liturgischen Drama begnügten, sind sie mehr und mehr Theaterpublikum geworden, das mehr Scherze und Teufelsszenen verlangte, als wahre Religion. —

Nachdem wir diese allgemeine Übersicht ins Gedächtnis zurückgerufen haben, müssen wir alles Besondere und Zufällige

ausscheiden, um das Bleibende und Allgemeine zu betrachten, und so in den einzelnen Grundzügen der Inszenierung ihr Gesamtwesen zu finden.

Solange die Priester allein Organisatoren, Verfasser und Darsteller des geistlichen Schauspieles waren, in einer Zeit, wo die Kirche noch ganz in der jüdisch-griechischen Symbolik steckte, stellte die Inszenierung sehr erhabene, reine und durchaus geistige Symbole dar. Der Heiland wurde durch ein einfaches Kreuz und das Grab durch einen Altar versinnbildlicht, dessen Decke ein Priester emporhob, um den Gläubigen zu zeigen, daß die Gruft leer und der Erlöser auferstanden sei. Aber nach und nach entfernte man sich von der griechisch-römischen Welt, die Erinnerung an die Erzväter verblaßte, und die Kirche trat immer mehr mit den Heiden in Berührung, die sie zum Glauben bekehrte. Und wie es häufig geschieht: die Unterlegenheit des Schülers zwingt den Meister, sich herabzulassen, um dessen Gedankenkreise näher zu kommen.

Für materielle Geister hieß es, die Stoffe zu materialisieren, und um in den Volksgeist einzudringen, sich zu ihm herablassen, ihm lebende und sprechende Bilder zu bieten. So läßt man auf dem Holzkreuze die Wunden Christi bluten, was den ersten Christen abstoßend erschienen wäre. Die Jungfrau hält das Kind in ihrem Schoße, und beim Anblick des Esels und der Ochsen begreift nun erst das Volk, daß der König der Könige in einem Stalle geboren wurde; das gefällt seiner Einfalt und wiegt es in Hoffnungen von Milde und Gnade.

Man ging aber noch weiter: zwei Geburtshelferinnen, durch Priester dargestellt, umgeben die Mutter Gottes, und nun sind die Ungläubigen und Unwissenden ganz sicher, daß Jesus von ihr geboren worden ist.

Und daß er der wahre Messias ist, das lehrt sie die lebendige Stimme der Propheten, deren Zeugnis bei dem Pseudo-Augustin zu lesen nicht mehr genügt.

Je mehr dann das Schauspiel volkstümlich wird, indem es sich vom Altare entfernt, je mehr es sich materiallsiert, desto mehr materialisiert es auch die Religion. Die Gefahr aber, die darin lag, erkannte die Geistlichkeit erst zu spät. Mit völliger Sorglosigkeit arbeitete sie an diesem Werke, das der Kirche verhängnisvoll werden sollte, in ihrer Freude über die Teilnahme des Volkes an der Organisation nur darauf bedacht, es immer mehr für die Mysterien, einem scheinbar so religiösen und verehrungswürdigen Werke, zu begeistern.

Diese vom Volke ausgehende Materialisation macht sich in bedeutendem Maße in der Inszenierung bemerkbar. Das Paradies

ist nicht mehr das Dantes, wo alle Seligkeit der Auserwählten in der Betrachtung der göttlichen Dreieinigkeit besteht, sondern es ist ein Paradies, wie es die Märchentante artigen kleinen Kindern verspricht: ein Ort, wo man Milchreis mit goldnen Löffeln ißt. Ein Schlaraffenland ist es, voll blühender Bäume und köstlicher Früchte, voll Orangen, Birnen, Äpfeln, Rosinen und Feigen.

Die Hölle ist die Übertragung noch materiellerer Vorstellungen in Stein und Leinwand. Wir sind weit entfernt von der Hölle Luthers, wo die schreckliche Strafe der Verdammten in dem Fernsein von Gott besteht. Hier befinden wir uns mitten in der Teufelsküche mit kochenden Kesseln, Zangen, die im „zyklopischen" Feuer sechstausend Jahre geglüht sind, gräßlichen Brunnen, die Flammen und Rauch speien.

Die Teufel ziehen eine Frau aus dem Kessel. Sie befühlen sie, und Satan befiehlt, sie zurückzuwerfen, weil sie noch nicht genug geröstet sei.[1])

Nach einem Kampfe tragen Dämonen die Seelen in Körben, auf Wagen und Schubkarren davon.[2]) Diese Seelen sind durch lebende oder künstliche Vögel oder kleine Kinderfiguren dargestellt. Die Zuschauer glauben so fest daran, daß eine Seele wirklich so aussieht und aus einer greifbaren Masse besteht, daß der Prolog ihnen erklären muß:

„Et si seront les personnages *Et les esperiz à vous visibles,* *Quoiqu' espériz soient invisibles."*[3])	„Und wenn für euch die Geister und Personen Auch sichtbar sind, so kann in Wirklichkeit Man doch die Geister niemals sehen."

Auf der einen Seite das Paradies, wohin die Gotterwählten gehen, auf der anderen die Hölle, wo die Übeltäter sind, — das ist die ganze einfache Moral des Mysteriums und somit auch der Zuschauer. Entweder ist man Heide, oder man ist Christ. Wenn Christ, kommt man in den Wundergarten, wenn ein Verdammter, in den Teufelskessel. Man dachte im Mittelalter nicht daran, daß das Böse mit einfach menschlichen Waffen gegen das Gute kämpfen könne oder ein Moralprinzip mit einem anderen wetteifern. Die rohe Psychologie der Mysterien läßt die tausend Abstufungen der sittlichen Konflikte nicht zu. Und darin besteht ihre literarische Armut.

---

[1]) „Mystère du roi Advenir", 1. Bd. S. 42.

[2]) „Mystère de sainte Barbe", 2. Bd. S. 45.

[3]) Prolog des „Mystère de la Résurrection", Jean Michel zugeschrieben.

Die ganze Größe des griechischen Theaters liegt in Antigone, die zwischen der Achtung vor dem unerbittlichen Gesetze und ihrem brüderlichen Mitleid geteilt ist, das sie treibt, den als Vaterlandsverräter vor die Tore der Stadt geworfenen Polynikes zu begraben, oder liegt in Agamemnon, der zwischen seiner Vaterliebe und der Rettung Griechenlands schwankt. Die ganze Erhabenheit des klassischen Theaters beruht auf dem Kampfe der Leidenschaften, auf dem Zusammenstoßen von Ehre, Glaube und Liebe, auf der feinen Herausarbeitung des Einflusses des Verhängnisses auf die Geschicke von Phädra, Orestes und Athalie.

Ein Dr. Stockmann im „Volksfeind", der das Wohl der Menschheit höher stellt, als das der Stadt, eine Selysette,[1]) die zwischen ihrer Liebe und der Aufopferung schwankt, das sind Konflikte, die das Interesse des modernen Dramas ausmachen. Aber das hat dem mittelalterlichen Theater ganz gefehlt.

Denn man kann von einem sittlichen Konflikt bei dem berühmten Streit der vier Tugenden, der alle Passions-Mysterien beherrscht, nicht reden. Das ist ein Kampf von logischen Abstraktionen, etwas wie das Viereck des Aristot. Es ist Scholastik, und in der Literatur führt diese nur zu der ermüdenden Rhetorik, von der auch die Mysterien überladen sind.

Da die Scholastik die tiefen Analysen des Innern nicht gekannt hat, wie die cartesianische Philosophie, kennt auch das Mysterium keine wirkliche Seelenanalyse oder einen inneren Kampf wie den des Hamlet.

Und so hat es denn auch keinen Typus geschaffen. Nur dadurch aber kann ein Theater groß sein. Ja es hat nicht einmal verstanden, seinen göttlichen Helden wirkliches Leben einzuhauchen. Der Christus der Mysterien ist nur eine Holzpuppe, deren Fäden Gott zieht. Tatenlos unterwirft er sich dem Mitleide, ohne irgendwelche Größe in seinem Opfer zu zeigen. Nichts hat die göttliche Persönlichkeit mehr herabgesetzt, als die Mysterien. Aber das liegt darin begründet, daß dieses Theater keine Götter haben konnte. Mußte nicht alles, was man an Christus die unendliche Größe, die unendliche Güte, die Allmacht nennt, herabgezogen und verkleinert werden, wenn er als linkischer, ungeschickter Mensch dargestellt wurde, der sich den kleinlichen Zuständen der Bühne fügen mußte, mit ihren Versenkungen und Flugmaschinen?

Es war schon viel, daß man damit einen übermenschlichen Helden auftreten lassen konnte, mehr war aber nicht zu erwarten.

---

[1]) „Aglavaine et Sélysette" von Maurice Maeterlinck.

Etwas Abscheuliches und unwiderstehlich Abstoßendes liegt darin, daß man all die Unwürdigkeiten, die der Gottessohn von seinen Henkern erlitt, so kraß wie möglich darstellte.

Wir können dabei nicht länger verweilen; wenn das Volk die Folterungen nicht geliebt hätte, würde es ihren Anblick nicht ertragen haben, es hätte in seiner Ursprünglichkeit die Leute tot geschlagen, die ihren Heiland und Gott bespien hatten, etwa wie man in unseren Tagen es einmal erlebt hat, daß das Publikum den Verräter in einem Stücke am Theaterausgange erwartete und durchprügelte. Das Aufgebot von „feintes", die zahllosen „trucs", die Hinrichtungen von Heiligen so natürlich wie möglich darstellen sollten, die Folterapparate, deren es nicht weniger gab als in den Kammern der Inquisition, alles das zeigt zur Genüge, daß es sich hier um ein allgemeines Gefallen am Grausamen handelt, um eine jener Verirrungen des Geschlechtstriebes, wie die Lustmorde und die Bauchaufschlitzungen aller Art.

Anstatt dem Volke Mitgefühl und Achtung vor der Größe des Opfers, der Gnade und des Glaubens beizubringen, nährten die Mysterien seine grausamen Gelüste.

Die Gnade zumal wird auf allen Seiten ins Lächerliche gezogen, denn die wunderbaren Heilungen fallen wie der Regen vom Himmel auf gutes und schlechtes Kraut; man sieht Heilige aufs geratewohl die hinterlistigsten Bettler, Diebe und Räuber, die in Wort und Tat gewissenlosesten Menschen heilen; man sieht wie der Blinde, selbst ziemlich abstoßend dargestellt, von seinem Diener in der scheußlichsten Weise mißhandelt wird. Alles menschliche Elend wird in der Gestalt von Zuhältern, Betrügern und Landstreichern ausgebreitet, — und das bietet das geistliche Schauspiel der frommen Menge!

Ein hohes soziales oder sittliches Bewußtsein verrät sich nirgends. Von sozialen Kämpfen, vom Ringen des guten und bösen Gewissens findet sich nicht eine Spur. Alles das scheint das Mysterium mit dem Purpur und der Seide seiner glänzenden Kostüme bedeckt zu haben.

Als daher der Prunk der Kostüme und Dekorationen seinen Höhepunkt erreicht hatte, mußte dieses Theater der Unsittlichkeiten und Roheiten vor den Angriffen der Protestanten, der klarsehenden Katholiken und unter der Verachtung aller derer zusammenstürzen, die im 16. Jahrhundert von einem veredelten Theater träumten, das an die Überlieferung der großen hellenischen Tragödien anknüpfen sollte.

Das philosophische und menschliche Drama, das die Größe des 17. Jahrhunderts ausmacht, hat vielleicht, verglichen mit dem geistlichen Schauspiele, den Nachteil, ein höfisches Theater

zu sein und sich vom Volke zu trennen, aber es hat anderseits den ungeheuren Vorzug, sich in das unendliche Gebiet der Ideen zu erheben.

Eine armselige Dekoration genügt ihm, denn die Inszenierung ist nur ein äußeres Gewand, die sichtbare Form, und die Idee kann es entbehren und steht darüber.

Indes, so schön sie ist, sie wird es noch mehr, wenn sie zu einer glücklichen Verwirklichung Gestalt gewinnt. Und es scheint, daß die moderne Richtung dahin streben müsse, das Drama mehr und mehr mit seinem Rahmen in Einklang zu bringen, indem es die Malerei zur Dekorierung ruft, die Plastik zur Geste der Schauspieler und zur Musik. Diese gleichzeitige, harmonische, nebeneinander laufende Entwicklung von Inszenierung und Handlung kann sich aber nur verwirklichen, wenn die Künste und somit die Künstler nicht mehr ein getrenntes und fast einander feindliches Leben führen. Und da die Bretter die ganze Welt bedeuten, kann diese Harmonie nur durch eine größere Einheit unter den Menschen erreicht werden. —

Nachtrag.

Zu Seite 12. Dieselbe Sitte herrscht auch auf rumänischem Gebiete. Der Kinderzug heißt „Vicleim [Betlehem] Steana“ [Stern] oder Irozi (Moldau und Siebenbürgen). Die Kinder führen auf dem Lande ein richtiges Weihnachtsspiel auf. (Vgl. „Annuarul“ VII. Societăţii pentru fond de teatru român, 1902—1903, Sebastian Stanca, „Inceputul dramei românesci Irodii“ und G. Dem. Teodorescu, „Poesii Populare române“, Bukarest, 1887.

Zu Seite 17. Man nennt noch heute in Lüttich das Grabmal Christi, das man am Karfreitage in den Kirchen errichtet, „monument“. (Vgl. S. Gobert et Haust, „Djâquelene et Marôye“ (1690) Lüttich 1906.

Druckfehler.

Seite 1 Zeile 12 ist zu lesen anstatt „Marter“: Martern.
Seite 73 Zeile 27 ist zu lesen anstatt „Maria“: Mariä.

Bibliographie.

Verzeichnis der angeführten Werke und angewandten Abkürzungen in den Anmerkungen.

Ink. = Inkunabeln.
Ms. fr. = Manuskript aus dem französischen Fonds.
N. a. fr. = Französische Neuerwerbungen.

A. — Manuspripte, Inkunabeln, Ausgaben des XVI. Jahrhunderts.

National-Bibliothek.

a) Manuskripte.

Ms. fr. 904. — Fragment de la „Résurrection".
Ms. fr. 409. — Lancelot, „Vie du Christ, etc."
Ms. fr. 24330. — Denkschrift mehrerer Dekorationen von Laurent Mahelot und fortgesetzt von Michel Laurent, 1673.
Ms. fr. 24332. — „Mistère du glorieux saint Martin", von Maistre Andrieu de la Vigne, und „Moralité de l'Aveugle et du Boiteux", sowie die „Farce du Meunier", das Ganze aufgeführt zu Seurre-en-Bourgogne, Montag, den 10., Dienstag, den 11. und Mittwoch, den 12. Oktober 1496. Papier aus dem XV. Jahrhundert.
Ms. fr. 972. — „Mystère de la Résurrection", Jean Michel zugeschrieben.
Ink.: S'ensuivent le sermon et la division
du premier jour de la Résurrection
Nostre Seigneur J.-C.
Explicit: Finis misterii resurrectionis
dni, ñri chri.
die XII mesis Januarii anno mo quadrmo,
nonagesiō pmo
per manus domini Nicholai bouguier grafficati. — Sonnez toutes manières de menestrelz.
Ms. fr. 24334. — „Le Mistère du Roy Advenir",

oeuvré par Jehan Du Prier dit Le Prieur maréchal-des-logis du roy de Sicile, René le Bon, divisé en trois journées, Papier aus dem XVIII. Jahrhundert.

Ms. fr. n. a. fr. 4232. — „Passion provençale" (sogenannte Passion Didot.) Ink.: Aysi comesa la Pasio de Ihesu Christ (fol. 19).

Ms. fr. 12536. — „Passion de Valenciennes".

Ms. fr. 24335—24339. — „Vita uel tragoedia beatae Barbarae virginis et martirii, filia (sic) Dioscori." Papier aus dem XVIII. Jahrhundert.

Ms. 12538 (suppl. fr. 264). — „Le Mystère de saint Vincent", auf der Vorderseite des letzten Blattes liest man: permis de jouer, par Jehan Jousbert, prieur de Raillon.
„Actum apud Ludium, 1. August 1479."
Papier aus dem XV. Jahrhundert.

b) Inkunabeln.

Yf. 69 Inv. rés. — „Le Mistère de la Passion", gespielt zu Angers 1486, in-fol. goth., o. O. u. J. (Passion von Jean Michel.)

Yk. 350. — Dasselbe, in fol. goth. vélin. Paris. Vérard 1490. (Ausstellungs-Saal R. L. Nr. 320.)

V. 4353. — „Ensuit le mistère de la résurrection de nostre seigneur jesucrist", gedruckt in Paris (Vérard). [„Résurrection", Jean Michel zugeschrieben.]

c) Stiche.

Ad. 135—135 f, 150—150 x, 151—151 i. — Bastard d'Estang, „Les ornements des manuscits", 40 Bände mit Bausen.

Bibliothek von Chantilly (Musée Condé).

a) Manuskripte.

Ms. 632. — „Mystère de la Résurrection" (irrtümlich Jean Michel zugeschrieben).

Ms. 657. — „Mystère de la Conception, Nativité, Mariage et Annonciation de la Vierge", gegen 1485.

Ms. 632. — „Nativité et Moralités diverses".

b) Inkunabeln.

„Mystère de saint Christophe", von Chevalet. Grenoble 1527.

„La vengeance et la destruction de Hiérusalem, exécutée par Vaspasien et son filz Titus". Paris, Vve Jehan Trepperel et Jehan Jehannot, 1510.

Kgl. Bibliothek in Brüssel.

a) Manuskripte.

Ms. 12070. — „Spirituale Pomerium".
Ms. 10194. — „Mystère de la destruction de Troie", von Jacques Millet.

b) Inkunabeln.

1986 (V H 190). — „Biblia Pauperum".
II 64427. — „Le Mystère des Actes des Apôtres", Paris, Les Angeliers, 1541. Vgl. Dasselbe auf Kosten des Nicolas Cousteau 1537 (Bibliothek von Chantilly).

c) Stiche.

II 82545. Dürer (A.). — „L'Apocalypse". Nürnberg (1498).

Bibliothek der Bollandisten-Pater in Brüssel.

„Drame Liturgique de Noël" (sogen. „drame de Bilsen") nach der freundlicherweise überlassenen Abschrift von M. Wilmotte.

B. Moderne Drucke

in alphabetischer Reihenfolge der Verfasser.

Acta Societatis Scientiarum Fennicae, 1891, Bd. XVIII. (Siehe Mystère de Saint Laurent.)
Ancona (D'), Origini del Teatro Italiano, 2. Aufl. Turin, Loescher, 1891, 2 Bde.
Art (L') Flamand et Hollandais, 15. Aug. 1904.
Bapst (G.) Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'eclairage, l'hygiène. (Auszug aus den Berichten der internationalen Jury der Welt-Ausstellung 1889. Paris 1893, Druckerei Lahure, rue de Fleurus, 9.)
Bartsch (Adam von), Le peintre graveur, 1802—1821.
Battiffol (Mgr.), Histoire du Bréviaire romain, 2. Ausg., Paris, Picard, 1895.
Beaumanoir, Œuvres, herausgeg. von Suchier (Societé des anciens textes français) 2 Bde.
Bibliothèque Liturgique, Siehe Ordinaire de Bayeux.
Bouchot (Henry) Quelques estampes primitives de la région de Douai. (Auszug aus den Recueils und Memoires, veröffentl. von der Société des Antiquaires de France. Paris 1904.
Brandl, Quellen des Weltlichen Dramas in England vor Shakespeare, Straßburg, 1898.

Brandl, Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgesch. der germ. Völker, herausgeg. von Brandl. Martin Schmidt, 80. Heft.

Brodmeier, Die Shakespeare-Bühne, Weimar, Buchmann, 1904.

Brotanek, Die Englischen Maskenspiele. Wien, Braumüller, 1902. (Wiener Beiträge zur engl. Phil. Bd. XV.)

Bulletin, Historique et Philologique, 1902, Nrs. 1 u. 2.

Cahier (Le P.). Vergl. Martin.

Camus (Jules). Vergl. Giornale storico, etc.

Chambers (E. K.), The mediaeval Stage. Oxford, Clarendon Press, 1903, 2 Bde.

Chantilly, Le cabinet des livres. Paris, Plon, 1900, Band II.

Châtelain (H.) Besprechung der franz. Ausgabe dieses Buches (Paris, Champion. Vergriffen.) in der Revue d'Histoire Littéraire de la France 1906. Juli. September 1906.

Chevallier (U.). Siehe Ordinaire de Bayeux.

— Siehe Girand und

— Ordinaire de Laon (XII. und XIII. Jahrhundert). Paris, Picard, 1897.

Chouquet, Histoire de la musique dramatique en France. Paris, Didot, 1873.

Clouzot, L'ancien théâtre en Poitou. Niort, Clouzot, 1901.

Corneille (P.) Œuvres. Paris, Garnier.

Cossel (Louise von). Siehe Mantzius.

Coussemaker (F. de), Drames liturgiques au moyen âge. Paris, Didron, 1861.

— Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris. Didron, 1852.

Coyecque (E.) Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVIe siècle. I.: 1498—1545. Nr. 1—3608. Paris, Champion, 1906.

Creizenach, Gesch. des neueren Dramas. Halle a. S., 1893, 3 Bde.

Dante Alighieri, La divina Commedia. Riveduta nel testo e commentata da G.—A. Scartazzini, 3. Ausg Mailand, Hoepli, 1899.

Darmesteter et Hatzfeld, Le XVIe siècle. (Auszüge und Bemerkungen. Paris, Delagrave, 1885.)

Des Méloizes. Siehe Vitraux.

Despierres (Mme Gér) Le Théâtre et les Comédiens à Alençon au XVIe et au XVIIe siècles. Paris, Plon.

Des Pèriers (Bonav.) Nouvelles récréations et joyeux Devis, herausgegeben von Louis Lacour. Paris, Jouan 1874, 2 Bde.

Despois (Ed.) Siehe Molière.

De Wert, La fête des Rois. (Bulletin von Folklore, 1902.)

Doutrepont (A.), Noëls wallons. (Auszug aus der Revue des patois gallo-romans. Neuchâtel, Attinger, 1888.)
Driesen, Der Ursprung des Harlekin. Berlin, Duncker, 1904.
Du Méril, Origines latines du théâtre moderne. Paris, 1849.
Durrieu (le compte P.). Deux miniatures inédites de Jean Fouquet. (Bulletins et mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, 7. Serie, Bd. III, 1900.)
Dutuit, Manuel de l'amateur d'Estampes. Paris, A. Lévy, 1884.
— L'œuvre de Rembrandt. Paris, A. Lévy, 1883, 2 Bde.
Ebert (Adolf), Die englischen Mysterien. (Jahrbuch für rom. und engl. Liter. von Ebert, Bd. I, 1853. S. S. 55—82 und 131—170.)
Endepols (Dr. H.-J.-E.), Het decoratief en de opvoering van het middelnederlandsche Drama volgens de middelnederlandsche tooneelstukken. Amsterdam, C.-L. Van Langenhuysen.
Enlart (Cam.), Manuel d'archéologie française: I. Teil: Architecture religieuse. Paris, Picard, 1902, 1 Bd.; II. Teil: Architectures civile et militaire. Paris, Picard, 1904, 1 Bd.
Fabre (Ad.), Les clercs de la Basoche, 1875.
Fournel (V.), Les contemporains de Molière. Recueil des comédies rares ou peu connues, jouées de 1650 à 1680. Paris, 1863—1875, 3 Bde.
— Les contemporains de Molière, 1863—1875, 3 Bde.
Friedlander, Darstellung aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine, 5. Aufl., 2 Teile. Leipzig, Herzel, 1881.
Froning, Das deutsche Drama des Mittelalters, 3 Teile. Stuttgart, Bd. CLXXIV, CLXXV, CLXVIII der Sammlung Kürschner.
Gailly de Taurines, Une représentation du Mystère de la Passion à Mézières en 1531. Paris, Picard, 1903.
Gasté (A.), Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen. Evreux, Druckerei von l'Eure, 1893. (Auszug aus der Revue catholique de Normandie.)
Gautier (Léon), Histoire de la poésie liturgique: les tropes (Einzig erschienener Band). Paris, Picard, 1881.
Gallée (Joh.-Hendr.), Bijdrage tot de geschiedenis der dramatische Vertooningen in de Nederlanden gedurende de Middeleeuwen. Akad. Proefschrift van Leyden, Haarlem, 1873.
Gazette des Beaux-Arts, Februar, April, Mai 1904. (Siehe Mâle.) Citiert: Mâle, G. d. B. A.
Genée (Rudolph), Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, Berlin, Hoffmann, 1882.
Giornale storico della Letteratura Italiana, 1904, fasc. I.

Girardot (Baron A. de), Le Mystère des Actes des Apôtres représenté à Bourges en avril 1536. Paris, Didron, 1854.
Giraud (P.) u. Chevallier (U.), Le Mystère des Trois Doms. Lyon, Brins, 1887.
Gobert (Ch.) u. G. Haust. Djâquelène et Marôye-Dialogue wallon (1690). Liège. Vaillant-Carmanne, 1906. (Auszug aus dem Annuaire de la Société liégeoise de Littérature wallonne.
Godefroy (Fréd.) Dictionnaire de l'ancienne langue française. Paris, Bouillon, 1904, 10 Bde.
Grass. Vgl. Jeu d'Adam.
Guéranger (Dom), Année liturgique. La Passion et la Semaine sainte, 8. Aufl., 1882. Paris, Oudin.
Hamelius (P.), Besprechung der franz. Ausgabe dieses Buches in Modern Language Notes. Januar 1907.
Hamon (A.), Un grand rhétoriqueur Poitevin: Jean Bouchet. Paris, Oudin, 1901.
Hatzfeld. Siehe Darmesteter.
Haust (G.) u. Gobert. Siehe Gobert.
Hone (W.), Ancient Mysteries, described especially: the english Miracle plays, founded on apocryphal New Testament story. London, 1823.
Hoyois, Les lettres tournaisiennes. Gent, Siffer, 1893.
Huet, Revue critique, 1904, Seite 266. Kritik des Buches von Worp. (Siehe Worp.)
Hulin (Georges) Hulin de Loo, Catalogue critique de l'exposition des primitifs flamands et Bruges. Gent, Siffer, 1902.
Hymans (H.), La peinture à l'Exposition des primitifs français. (In l'Art Flamand et Hollandais, 15. August 1904.)
Jacob (J.-L.), Recueil de farces, soties, moralités du XVe siècle. Paris, Delahays, 1859.
Jahrbuch für Romanische und englische Literatur, herausgegeben von Wolf und Ebert, Bd. I und Bd. VI. Aus Bd. I, Artikel von Ebert über die engl. Mysterien aus Bd. VI, La farce de l'Aveugle et de son Valet. Vgl. Ebert und Meyer.
Jacobsen (J.-P.), Det Komiske Dramas oprindelse og Udvikling i Frankrig for Renaissancen. Kopenhagen, Bogesen 1903.
Jal, Dictionnaire historique et critique.
Jeanroy (A.), Les Mystères en Provence. Romania 1894. S. 525ff.
— Le Mystère de la Passion en France. Journal des Savants. 1906.
— Sur quelques sources des Mystères français de la Passion. Romania 1906. Bd. XXXV. S. 365—378.
— L'Ascension. Mystère provençal du XVe siècle. Toulouse Privat. 1895.

Jeanroy et Teulié (H.) Mystères provençaux du XVe siècle, publiés pour la première fois avec introduction et glossaire. Toulouse, Privat. 1893.

Jeu d'Adam, Romanische Bibliothek, Nr. 6. Herausgegeben von Grass. (Halle, Niemeyer, 1891.)

Journal des Savants, 1901. Artikel von Paris und Picot, 1903. S. S. 677—686.

Jubinal. Vgl. Mystères inédits du XVe siècle.

Jullien (Ad.), Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours, 1880.

Jusserand (J.-J.), A note on pageants and Scaffolds Hye, in einem Band. An english miscellany presented to Dr. Furnivall. Oxford, Clarendon Press, 1901, S. S. 183—195.

Kehrer (H.), Die heiligen Dreikönige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 53. Heft. Straßburg, Heitz, 1904).

Knörrich. Siehe de Villiers.

Koch (Max), Shakespeare. Stuttgart, Cotta.

Koch (M.). Siehe Vogt.

Köppen (Wilhelm), Beiträge zur Geschichte der deutschen Weihnachtsspiele. Inaugural-Dissertation, Marburg, 1892.

Körting (Dr. G.), Grundriß der Geschichte der engl. Literatur, 2. Ausg., Münster, Schöningh, 1893.

Lacour (Louis). Siehe des Périers (B.).

Lange, Die lateinischen Osterfeiern. München, Stahl, 1887.

Lanson (G.), Études sur les origines de la tragédie classique en France. (Revue d'histoire littéraire de la France, 1903.)

Laumann, La machinerie au théâtre. Paris, Didot.

Lavisse (E.) et Parmentier, Album historique. Paris, Colin, 1896 bis 1904, 4 Bde.

— (E.) et Rambaud, Histoire générale. Siehe A. Michel.

Lebon, Psychologie des foules, 3. Auflage. Paris, Alcan, 1898.

Le Braz (A.), Essai sur l'histoire du théâtre celtique. Paris, Calmann-Lévy, 1904.

Lecoy de la Marche, Extraits des comptes et mémoriaux du Roi René. Paris, Picard, 1873.

— Le Roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires, 2 Bde. Paris, Didot, 1875.

— Vgl. auch Mystère de Saint Bernard.

Lefebvre (Leon), Les origines du théâtre à Lille aux XVe et XVIe siècle. Lille, Lefebvre, 1905.

Lenient, La satire en France au moyen âge. Paris, Hachette, 1877.

Le Roy (O.), Études sur les mystères. Paris, 1837.
Le Verdier. Vgl. Mystère de l'Incarnation.
— Documents relatifs à la confrérie de la Passion de Rouen.
Lindner (G.), Die Henker und ihre Gesellen in der altfr. Mirakel- und Mysteriendichtung. Greifswald, Adler, 1902. Dissertation.
Livet, Précieux et Précieuses. Paris, Didier, 1859.
Logeman, Elckerlijk. (In de Vlaamse School, März, 1901.)
Loo (G. de). Siehe Hulin.
Loti (P.), Figures et choses qui passaient. Paris, Calmann-Lévy, 1898.
Luzarche, Office de la Résurrection de Tours, 1856.
Macon (G.), Note sur le Mystère de la Résurrection attribué à J. Michel. Paris, Techener, 21 S. S. 1887, 1 fac. sim., 1898. (Auszug aus der Besprechung von G. Paris in der Romania, Bd. XXVII. S. 623.)
Maeterlinck (L.), L'art et les mystères en Flandre. (Revue de l'Art ancien et moderne, April 1906.)
— Le genre satirique dans la peinture flamande. Gent, 1903, 2. Aufl. Brüssel, Van Oest 1906.
— L'art et les rhétoriciens flamands (Bull. du Bibliophile, Paris, Juli 1906).
Mâle (E.), L'art religieuse au XIIIe siècle, 2. Aufl. Colin, 1902.
— Le renouvellement de l'art par les mystères. (Gazette des Beaux-Arts vom 1. Februar, 1. März, 1. April, 1. Mai 1904.)
— Une influence des mystères sur l'art italien du XVe siècle. (Gazette des Beaux-Arts, 1. Februar 1906.)
Mantzius, A History of theatrical Art, übersetzt von Louise von Cossel. London, Duckworth 1903, 2 Bde.
Marquardt, Das Privatleben der Römer, Leipzig, 1879—1882.
Martin (Henri), Le Térence des ducs et la mise en scène au moyen âge. (Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre vom 1. Januar 1902.) Paris, Schmidt.
Martin et Cahier, S. J., Monographie de la cathédrale de Bourges. Paris, Poussielgue, 1841—1844, 2 Bde.
Meaume, Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot, 1860.
Mesnard. Siehe Molière.
Meyer (Paul), L'Aveugle et son Valet, in Eberts Jahrbuch, 1. Bd. S. 147 ff.
— Siehe Romania, Oktober 1903.
Meyer (Wilhelm), Fragmenta Burana. (Festschrift G. G. Akad. d. Wiss., 1901.)

Meyer (Wilhelm), Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 1903, 2. Heft, S. 236—254.

Michel (A.), L'Art en Italie. (In der Histoire générale von Lavisse et Rambaud, IV. Bd.)

— (Fr,). Siehe Mystère de saint Louis und Monmerqué.

Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele. Wolfenbüttel, 1880.

Miracles de Nostre-Dame par personnage, veröffentlicht von G. Paris et Ul. Robert, 7 Bde. (Société des anciens textes français, 1876—1883.)

Mistère du Vieil Testament. Siehe Rothschild.

Molière, Oeuvres. (Collection des grands écrivains de la France.)

Moltzer., De middelnederlandsch drama. Poezie ingeleid en toegelicht door —. Groningen, 1875, Bibl. v. middeln. letterk. aff. 1, 3, 9, 13, 16.

Monaci. Vgl. Trabaldaza und Scritti vari.

— Appunti per la storia del teatro italiano. Imola, 1874.

Mone, Altdeutsches Schauspiel, 1849.

— Schauspiel des Mittelalters. Mannheim, 1852. Bensheimer.

Monmerqué et F. Michel, Théâtre français au moyen âge.

Morice (E.), Histoire de la mise en scéne, depuis les Mystères jusqu'au Cid. Paris, Librairie française, allemande et anglaise, 1836.

Moynet (Georges), Trucs et décors. Paris, Librairie illustrée.

Müller (Abbé Eugène). Vgl. Bulletin Historique et Philologique, 1902, Nr. 1 und 2.

Museum. Siehe van Hamel.

Mystère du glorieux saint Adrien (Le livre et), veröffentlicht von Picot (Roxburghe Club), 1895.

Mystère de saint Bernard de Menthon, veröffentlicht von A. Lecoy de la Marche (Société des anciens textes français), 1888.

Mystère de l'Incarnation et de la Nativité, représenté à Rouen en 1474, veröffentlicht von Leverdier. Rouen, Cagniard, 1886, 3 Bde. (Société des bibliophiles normands.)

Mystères inédits du XVe siècle, veröffentlicht von A. Jubinal. Paris, Techener, 1837, 2 Bde.

Mystère de saint Laurent, publié d'après la seule édition gothique et accompagné d'une introduction et d'un glossaire par W. Söderhjehn et A. Wallensköld. (Acta Societatis scientiarum fennicae, Bd. XVIII.) Helsingfors, 1891. S. 111—287.

Mystère de saint Louis, herausgegeben von Fr. Michel (für den Roxburghe Club). Westminster, Nichols, 1871.

Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban, publié d'après le manu-

scrit de Paris, avec une introduction et un glossaire, par G. Paris et G. Raynaud.
Mystère de la Passion (texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras), publié par J. M. Richard, ancien archiviste du Pas-de-Calais. Paris, Picard, 1893.
Mystères Provençaux. Siehe Jeanroy.
Navarre, Dionysos, Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien. Paris, Klincksieck.
Nyrop (Kristoffer). En Teater forestilling i Middelalderen. (Studier fra Sprog-og Oldtidsforskning.) Kopenhagen, Klein, 1892.
Ordinaire de Bayeux, Bibliothèque liturgique, VIII. Bd. Paris, Picard.
Parfaict (Les frères), Histoire du théâtre française. Amsterdam, 1735.
Paris (G.), Manul d'ancien français. La Littérature française au moyen âge, 2. Aufl. Paris, Hachette, 1890.
— Siehe Mystère de la Passion d'A. Gréban, Miracles de Notre-Dame, und Journal des Savants. Vgl. auch Macon.
— La poésie au moyen âge. Paris, Hachette, 1895.
Paris (Louis), Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims ou la mise en scène du théâtre des confrères de la Passion. Étude de mystères et explications historiques. Zeichnungen von Leberthais.
Paris (Paulin), La mise en scène des mystères. F. Dupont, 1885, broch.
Parmentier. Siehe Lavisse et —.
Perrin (E.), Étude sur la mise en scène. Lettre à M. Fr. Sarcey. Paris, Quantin, 1883. Abgezogen auf 150 numerierten Exemplaren.
Petit de Julleville, La comédie et les mœurs en France au moyen âge, 4. Aufl. Paris, Cerf, 1. Bd.
— Les Mystères. Paris, 1880, 2 Bde.
Picot (É.), Notice sur Jehan Chaponneau. Paris, Morgand et Fatout, 1879. Siehe auch Mystère de saint Adrien.
Piolin, Le théâtre chrétien dans le Maine au cours du moyen âge. Mamers, Fleury et Dangin, 1892.
Pollard (Alfred W.), English Miracle plays Moralities and Interludes. 4. Aufl. Oxford, Clarendon Press, 1904.
Pottier, Vie et histoire de Madame sainte Barbe. Laval, 1902.
Pougin, Dictionnaire du théâtre. Paris, Didot, 1885.
Poupé (Edm.), Les représentations scéniques à Cuero à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe. Auszug aus dem Bulletin Historique et Philologique. 1899. Paris, Imprimerie Nationale, 1900.

Poupé, Documents relatifs à des représentations scéniques à Correns au XVIe et au XVIIe siècle. Auszug aus dem gleichen Bulletin. 1900.
— Documents relatifs à des représentations scèniques en Provence au XVIe siècle et au XVIIe. Auszug aus dem Bulletin Historique et Philologique. 1903.
— Documents relatifs à des représentations scèniques en Provence du XVe aus XVIIe siècle. Auszug aus dem gleichen Bulletin. 1904.
Rabelais, Œuvres, édition Moland. Paris, Garnier.
Raynaud, siehe Mystère de la Passion.
Rembrandt, siehe Dutuit.
Revue de l'Art Ancien et Moderne, April 1906. Siehe Maeterlinck (L.).
Revue d'Histoire Littéraire de la France. Siehe Lanson et Rigal.
Revue des Questions Historiques, 1. Juli 1902, S. 279.
Revue Théâtrale, Juli 1905. Siehe Thalasso.
— Dezember 1905, Weihnachts-Nummer.
Richard, vgl. Mystère de la Passion d'Arras.
Rigal, Le théâtre français avant la période classique (fin du XVIe siècle et commencement du XVIIe). Paris, Hachette, 1 Bd.
— La mise en scène dans les tragédies du XVIe siècle. (Revue d'histoire littéraire, 1905, fasc. 1 & 2.) Besprechung der französischen Ausgabe in der Revue des Langues Romanes, 1906, S. 560—562.
Robert (Ul.), siehe Miracles.
— Les origines du théâtre à Besançon. (Auszug aus den Abhandlungen der Société nationales des Antiquaires de France.) LIX. Bd. Paris 1900.
Rohnström, Étude sur Jehan Bodel. Upsala, Almqvist et Wiksell, 1900. Dissertation.
Romania, Oktober 1903.
— Vgl. auch Macon, Thomas, Jeanroy und Sepet.
Rothschild (J. de) et Picot (E.), Mistère du Viel Testament. (Société des anciens textes français.) Paris 1878—1885, 5 Bde.
Roy (E.), Étude sur le théâtre français du XIVe et du XVe siècle. La comédie sans titre, publiée d'après le manuscrit latin 8163 de la Bibliothéque Nationale et les Miracles de Notre-Dame par personnages. Paris, Bouillon, 1 Bd. 1902.
— Études sur le théâtre français au XIVe siècle. Le Jour du Jugement, Mystères français sur le grand schisme, publié d'après le manuscrit 579 de la Bibliothèque de Besançon. Paris, Bouillon, 1902.

Roy, Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle. (Revue bourguignonne), 1903, Bd. XIII, Nrs. 3—4.
— Besprechung der französischen Ausgabe dieses Buches. Revue bourguignonne. Mai 1906.
Ruteboeuf, Œuvres complètes, par Jubinal, 3 Bde., Paris, Delahays.
Scartazzini. Siehe Dante.
Schiött, Beiträge zur Geschichte der Entwickelung der mittelalterlichen Bühne. (Herrigs Archiv, Bd. LXVIII, 1882, S. 129.)
Scritti vari di Filologia a Ernesto Monaci. Rom, Forzani, 1901.
Sepet (M.), Saint-Gildas de Ruis. Paris, Douniol, 1900.
— Les origines catholiques du théâtre moderne. Paris, Lethielleux, 1901.
— Le drame religieux au moyen âge. Paris, Blond 1903.
— Les prophètes du Christ. (Bibl. Ec. des Ch., Bd. XXVIII S. 1—211; Bd. XXIX S. 105—261; Bd. XXXVIII S. 397.) Besprechung der französischen Ausgabe dieses Buches in der Romania 1906 Oktober, Bd. XXXV S. 614—616.
Söderhjelm (W.), siehe Mystère de saint Laurent.
Soens (Ern.), De rol van het Booze Beginsel op het middeleeuwsch tooneel. Gent, Siffer, 1899.
Stecher, Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique. Brüssel, Lebègue.
Stengel, Die ältesten französischen Sprachdenkmäler, 2. Aufl. Marburg 1901. (Ausgaben und Abhandlungen herausgegeben von Stengel, Nr. XI.)
Sweet, Extracts from Chaucer, 2. Aufl. Oxford, Clarendon, Press, 1899.
ten Brink, Geschichte der englischen Literatur, 2 Bde.
Teulié. Vgl. Jeanroy.
Thalasso (Adolphe), Le théâtre persan. (Revue théâtrale, Juli 1905.)
Thiboust, Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique monstre du Mystère des Actes des Apôtres, edité par La-Labouvrie. Bourges, Manceron, 1836.
Thomas (A.), Notes d'histoire littéraire. Le théâtre à Paris au XIVe siècle. (Auszug aus der Romania, Bd. XXI. Notice biographique sur Eustache Marcadé, Romania, 1906. Fasc. 4. Paris, 1893.)
— Siehe Darmesteter.
Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France. Paris, Plon, 1889.
Tirso de Molina, Comedias, Bibl. de autores españoles.
Toulmin Smith (Lucy), The plays performed by the crafts or Mysteries of York on the day of Corpus Christi in the

XIVth, XVth and XVIth centuries. Herausgegeben —. Oxford, Clarendon Press, 1885.
Trois Doms. Siehe Giraud.
Trabaldaza, Una laude umbra e un libro di prestanza. (In Scritti vari di Filologia a E. Monaci. Rom, Forzani, 1901.)
Valois (Noël). Siehe Journal des Savants.
Van den Gheyn (S.-J.), Essai de mythologie et de philologie comparée. Brüssel, Société belge de librairie, 1885.
Vanderkindere (L.). Le siècle des Artevelde. Brüssel, Lebègue, 1879.
Van der Straeten, Le théâtre villageois en Flandre. Brüssel. Bd. I, Claesson, 1874; Bd. II, Tillot, 1880.
Van Hamel. Siehe Museum, Oktober 1906, Besprechung der französischen Ausgabe dieses Buches.
Vattasso (M.), Per la storia del dramma sacro in Italia. Rom, Vatikan-Druckerei, 1903.
Villiers (de), Le Festin de Pierre, herausgegeben von Knörrich. Heilbronn, 1881.
Villon (F.), Œuvres complètes, collection Jeannet. Paris, Flammarion.
Vitraux de la Cathédrale de Bourges, veröffentlicht von des Méloizes. Paris, Desclée de Brauwer, 1891—1897.
Vlaamse School. Siehe Logeman.
Vogt (Fr.), Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig, Bibliograph. Institut, 1897.
Wackernell (J.-E.), Altdeutsche Passionsspiele aus Tyrol. Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs, herausgegeben von Hirm und Wackernell. I. Graz, 1897.
Wallensköld (A.). Siehe Mystère de saint Laurent.
Weber (P.), Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart, Ebner, 1894.
Wieck, Die Teufel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs.
Wilmotte, Origines du drame liturgique. (Bulletin de la Classe des lettres de l'Académie de Belgique, 1901, Nr. 7, S. 715 bis 748.)
— Naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux. (Sonderabzug der Annales internationales d'histoire. Paris, 1900, S. 53.)
— Les passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre français. (Académie, Mémoires couronnés, Bd. LV, Februar 1898.)
Worp, Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland, eerste deel. Groningen, Wolters, 1904.
Wurzbach (Dr. A. von), Niederländ. Künstler-Lexikon II. Band. Wien, Leipzig, 1906.

Namen-Register.

A.

Abailard, 28.
d'Abondance (Jean), 159.
Adam de la Hale, 51, 63, 159.
Adamsspiel, 5, 20, 34, 47 ff.
Advocacie Notre-Dame, 165.
Alabat (Guillaume), 169, 170.
„Alées", 23.
„ἀναπλάσματα", 144.
d'Arezzo (Gui), 29.
Ars moriendi, 114.
d'Aubignac (Abbé), 205, 222.
Auferweckung d. Lazarus, 19, 28, 36.
Augustin, 27, 120.
d'Autun (Honoré), 36, 120.

B.

Baldini (Baccio), 107.
Balthasar, 20.
Barthélémy, 159.
Basoche, 177.
Beda, 108, 111, 120, 163, 198.
Bekehrung des Saulus, 18.
Bethanien, 19.
Bischof der Unschuldigen, 26.
Biblia Pauperum, 114.
Bileam, 3, 24, 34, 42, 186.
Bodel (Jean), 159.
Boileau, 183.
Bonaventura, 120, 163.
Bosch (Jér.), 115.
Bouchet (François), 118.
— (Jean), 149, 160, 203, 204, 208.
Boutellier, 113.
Bruegel, 115.
„Brutus" (von Voltaire), 67.

C.

Caillaux, 114, 115, 155.
Cervantes, 127, 143, 199.
„champ", 87.
„chappe d'Hellequin", 92, 93.
„chariot", 68.
„charnière", 136.
Chevalet (Claude), 159, 162, 167.
Chonet (Jean), 157.
Choquet (Louys), 159.
„Cid" (von Corneille), 71, 72.
Colombe (Michel), 117.
Comestor (Petrus), 120, 163, 198.
Confrères de la Passion, 66, 72, 178, 205.
Contrat de Valenciennes, 150, 151, 154, 171, 182, 187, 188.
Corneille, 72, 73, 122.
„cortina", 25, 132.
Coventry-Spiele, 68, 180, 201.
„cry", 125, 188, 215.
Curet (Pierre), 160.
Cyrano de Bergerac, 122.

D.

Daniel von Beauvais, 17, 20, 22, 24, 31.
„Daniel" (von Hilarius), 20, 24, 28, 41.
„deambulatorye", 87.
Delf (Coppin), 117.
Des Périers, 39.
Doleson (Claude), 159.
Doyen (Guillaume Le), 159, 175, 177, 209.
Dunstan Concordia, 16, 37, 39.
Dürer, 104, 106, 113, 114, 122, 160.

E.

„échafaud", 79 ff., 86.
Eichstädt (Prozession von), 32, 41.
Engelsberg (Ms. von), 29.
„entremet", 63.
E. S. (Meister), 111.
Esels-Offizium (von Rouen), 6, 20, 24.
„establie", 86, 87, 94.
„estals", 49.
„étage", 78 ff.
Eyck (van), 123.

F.
„fainctier", 131.
Farce du Meunier, 209.
„feinte", 132, 135 ff., 185.
Flamant (Guillaume), 159.
Flameng (Michel de), 159.
Folie de Clidamant (v. A. Hardy), 72.
Formond (Jean), 203.
Fouquet (Jean), 117, 155, 192.
Fragment d. „Résurrection", 49, 206.
Frankfurter Dirigierrolle, 27, 169, 191.
Frankfurter Passion, 106, 133.
Fresnaye (Vauquelin de la), 79.
Froissart, 192.
Furner Prozession, 6.

G.
Gérard (Roland), 172.
Geoffroy, 55.
Goriot (Jean), 172.
Grandes Heures, 105.
„grand pavé", 65.
Gréban (Arnould), 51, 66, 103, 110, 159, 162, 163, 165, 172.
— (Simon), 159.
Grebler (Gebr.), 29.
„greenroom", 87.
Gringoire (Pierre), 159, 179.
Gui d'Arezzo, 29.
Guibert de Notgens, 40.
Guillaume Le Doyen, 159, 175, 177, 209.

H.
Habakuk, 17.
Hardy (Alex.), 72.
Harlequin, 93.
„Het spel van sint Trudo", 133.
Hilarius, 28.
Himmelfahrt Mariae, 73.
Hirtenspiel, s. Office des pasteurs.
Historia maiorum, 56.
Holbein, 118.
Honoré d'Autun, 36, 120.
Hortart (Jean), 117.
„hourdement", 69.
Hugo (Victor), 119.
Hurion (Pierrede), 160.

I.
„interluders", 178.
Isabey, 118, 123.
Isidore v. Sevilla, 111.

J.
Jacquet (Germain), 131.
Jeu de saint Nicolas, 28, 58, 162, 227.
Jour du Jugement, 63, 90, 97, 141, 144, 192.
„journée", 216.
Jugement dernier, 152.

K.
Krypta, 16.
Kyd, 122.

L.
Lactantius, 111.
Le Boutellier, 113.
Lecocq, 143.
Legenda aurea, 103, 145.
Leonardo da Vinci, 102.
Lire (Nicolas de), 163.
„lius", 49.
„λογεῖον", 144.
„Lord of Misrule", 26.
Loupvent (Nicolas), 159.
Louvet (Jean), 159.
Loyson (Christophe), 199.
Lukas von Leyden, 106.
Luzerner Osterspiel, 74, 115, 116, 168.

M.
Mahelot, 72.
Mairet, 122.
„manekine", 87, 88.
Mangeur (Pierre le). siehe Comestor (Petrus).
Mangouvert (Abbé), 26.
Mansion, 75, 78 ff.
Marcadé (Eustache), 159.
Mazzoni (Guido), 115.
„meneur de jeu", 5.
„Menteur" (von Corneille), 73.
„mesnie", 92.
Michel (Jean), 159, 160, 162.
Michelangelo, 112, 122, 203.
Millet (Jacques), 159.
Mirakel von Notre-Dame, 63, 111, 119, 124, 138, 186.
— von Notre-Dame-de-Liesse, 66.
Miracle de la Mère du Pape, 186.
— du Paroissian excommunié pardonné etc., 124.
— de sainte Geneviève, 185, 188.
Molière, 122, 141, 142.
Molina (Tirso de), 95.
„monstre", 89, 125, 215.
Mont (Eloy du), 159.
Mont (Jean de), 168.
Mystère des Actes de Apôtres, 33, 66, 82, 89, 90, 96, 97, 131, 134, 135, 136, 138, 141, 142, 143, 145,

158, 163, 169, 171, 179, 184, 186, 187, 188, 197, 216, 222, 227, 228, 230, 231.
Mystère d'Arras, 87, 90, 103, 104, 111, 159.
— de l'Annonciation, de la Conception, Nativité, Mariage et Annonciation de la Vierge, 107, 126, 163, 220.
— de la Création du Monde, 82, 187.
— de la Destruction de Troie, 134, 186.
— de l'Incarnation et de la Nativité, 6, 88, 94, 120, 124, 126, 144, 163, 197, 207.
— de la Passion (von J. Michel), 80, 96, 116, 126, 127, 137, 138, 143, 144, 149, 156, 177, 187, 194, 196, 201, 214, 220, 224, 231.
— — (von A. Gréban), 166, 201.
— de Rouen, 102, 103.
— de la Résurrection (Jean Michel zugeschr.), 32, 80, 81, 83, 87, 89, 90, 91, 97, 105, 106, 124, 128, 132, 138, 139, 141, 143, 192, 195, 197, 202, 217, 226, 229, 235.
— (Verfasser unbekannt), 89, 171, 206, 217.
— de la Vengeance et Destruction de Jérusalem, 88, 113, 131, 137, 151, 148, 198, 231.
— du Roi Avenir, 88, 136, 147, 204, 228, 235.
— de saint Adrien, 206.
— de sainte Barbe, 113, 160, 195, 220, 221, 227, 228, 235.
— de sainte Catherine, 55, 132, 181.
— de saint Christophe, 82, 167.
— — Crépin, 214.
— — Eloi, 148.
— — Ferréol et Ferjus, 148.
— — Joseph, 65.
— — Laurent, 75, 78, 79.
— — Louis, 91, 97, 126, 184, 192, 230.
— — (von Gringoire), 179.
— — Marcel, 81.
— — Martin, 88, 97, 131, 140, 143, 168, 175, 185, 187, 209, 215, 216, 217.
— — Romain, 65.
— — Vincent, 75, 143, 201, 206, 212.
— des Trois Doms, 65, 68, 83, 86, 87, 89, 96, 98, 117, 131, 132, 152, 156, 157, 167, 168, 172, 174, 182, 187, 190, 191, 199, 210, 212, 213, 214, 221, 222, 224.
Mystère des Trois Martyrs, 168, 214.
— du Vieil Testament, 75, 84, 89, 97, 124, 134, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 161, 165, 175, 185, 186, 187, 191, 198, 201, 203, 205, 207, 213, 214, 224, 226, 227, 229.
Mysterium der Auferstehung, 191.

N.

Nativité von Chantilly, 109.
— von Rouen, 214.
Navarro, 107, 143.
Nikodemus (Evang. des), 163.
Notgens (Guibert de), 40.

O.

Oberammergauer Passionsspiel, 6, 175.
Office de l'apparition à Emmaus, 20, 33, 36, 40.
— des mages de Limoges, 35.
— — de Narbonne, 42.
— — d'Orléans, 38.
— — de Rouen, 38.
— du Mont Saint-Michel, 31, 33.
— des Pasteurs, 12, 35, 43, 104.
— des Pèlerins de Rouen, 32.
— de saint Florian, 38.
— de Sens, 31.
— du Sépulcre de Coutence, 40.
— — de Rouen, 36, 37, 38.
— de Soissons, 39.
Ordinarium, 29.
Ordinaire de Laon, 34.
— de Parme, 25.
— de Rouen, 33.
Ordo augustensis, 6.
— Rachelis, 43.
— wirceburgensis, 6, 25.
Osterzyklus, 14.

P.

„Paaschspel" von Maestricht, 73.
„pageant", 68, 190.
„parc", 87.
Parement de Narbonne, 114.
Paris (Mathieu), 56.
„Parloir", 83, 90, 91.
„parquet", 87.
„Passion" (von Gréban), 146, 172, 187.
— (des Ms. Didot), 29, 63.
— (von Jean Michel), siehe Mystère de la Passion.

„Passion rouergate", 164.
Passion von Alsfeld, 216.
— Benediktbeuer, 73.
— Donaueschingen, 116, 133, 194.
— Frankfurt, 106, 133.
— St. Gallen, 112, 127, 186.
— Valenciennes, 69, 84, 104, 111, 114, 131, 142, 147, 157, 171, 172, 199.
Périer (Jean du), 172.
Perréal, gen. Jean de Paris, 117.
„pit", 90, 223.
„player", 178.
Poyet (Jean), 117.
Pra (Bruder), 159, 167, 173.
Prévost (Jehan), 117.
„Pride of Life", 191.
Prieur (Jean le), 159.
Prophetendrama von Rouen, 32, 34, 42.
Prozession von Eichstädt, 32, 41.
— von Laon, 34.
„Pucelle" (von Chapelain), 205.
Puis (Jean du), 159.
Pulcher (Claudius), 143.
„puy", 55, 178.

R.

Rabelais, 198, 200, 210.
Raber (Vigil), 118.
„Résurrection" (Fragment der), 149, 206.
„Robin et Marion", 177.
„rounds", 66.
Rubens, 103, 116.
„Rusticus", 206.
Ruteboeuf, 63, 159.

S.

„Saint-Jean Baptiste au désert", 102.
„Sancta Agnes", 97.
Sardou, 135.
Sarum Horae, 109.
Scaliger, 191.
Scudéry (Georges de), 71, 216.
Sevilla (Isidor von), 111.
Shakespeare, 57, 122, 173, 181, 205, 222, 228.
Sibyllen-Mysterium, 112.
Sidney (Sir Philip), 228.
„Silete", 126, 127, 154, 155, 222.
Spirituale Pomerium, 110, 117.
„stalagium", 25.
Stöffacher (Walter), 29.
„superintendant", 5, 189.
Syrlin, 122.

T.

Taine, 135.
„tazyeh", 2, 151.
Termagant, 57.
„terre", 87.
„Θεολογεῖον", 83.
„Theophile" 63.
Thévenot (François), 117, 214.
„Tragédie du Christ occis", 149.
Trie (Clément) 117.
„Trois Martyrs", 168.
Tutilo, 22, 58.

V.

Van Maender (Carl), 118, 140.
Vauquelin de la Fresnaye, 79.
Vernet (Joseph), 118.
„Vie de saint Victor", 171.
„Vierge de Pitié", 105.
Vigne (Andrieu de la), 140, 159.
„Villain", 206.
Villon, 120, 121, 198.
Virgil, 111.
Voltaire, 72, 204.

W.

„wagenspel", 69.
Weihnachtszyklus, 14.
Wiclef, 223.

Y.

„Yorkplays", 74, 180, 188.
Yvonet (Jehan), 117.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

37

[redacted]
3 2044 079 413 274

WIDENER LIBRARY
Harvard College, Cambridge, MA 02138: (617) 495-2413

If the item is recalled, the borrower will be notified of the need for an earlier return. (Non-receipt of overdue notices does not exempt the borrower from overdue fines.)

WIDENER
WIDENER
SEP 11 2006
JAN 10 2006
CANCELLED
BOOK DUE

Thank you for helping us to preserve our collection!

[redacted]